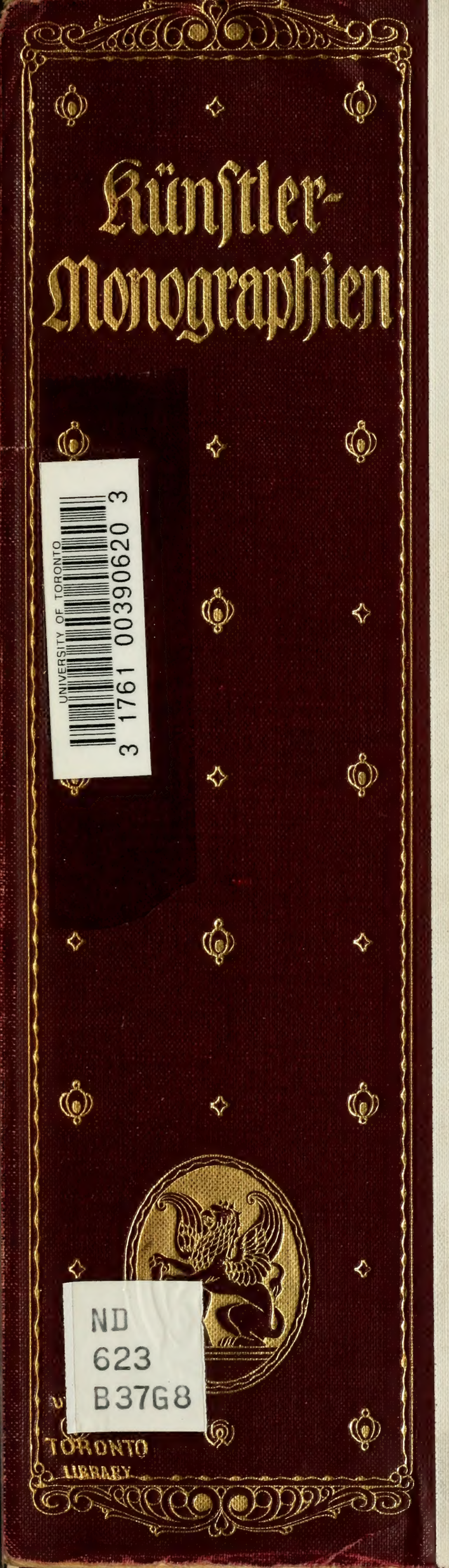


Die Künstlerfamilie
- Bellini -
von G. Gronau

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 96

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

96

Die Künstlerfamilie Bellini

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Die Künstlerfamilie Bellini

von G. Gronau

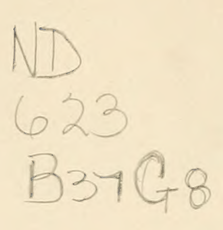
Mit einem Titelbilde
und 107 Abbildungen



985-45
24/9/09

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing


ND
623
B37G8

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Gio. Bellini: Madonna mit Heiligen. Venedig, San Zaccaria.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Jacopo Bellini.

Die venezianische Malerschule ist unter völlig anderen äußeren Bedingungen erwachsen und erstarkt, als irgendeine Schule Italiens sonst, als vor allem ihre große Rivalin im Nachruhm, die florentinische. Während am Arno eine dünne, klare Luft vorwiegt, die oft, besonders im Herbst, die fernsten Dinge mit reinem Kontur umrissen zeigt, umfließt in dem Bereiche der Lagune stets eine feine Dunst- und Nebelschicht alle Gegenstände, läßt die Umrisse zart und licht verschwimmen und die Farben in sanften Übergängen sich einander nähern. Die Sonne zaubert hier Effekte dem Auge vor, die dieses sonst nie gesehen zu haben meint; das Wasser fängt die Strahlen auf und gibt ihr Spiel wieder zurück, zitternde Reflexe über Marmorpaläste breitend. Wer hier mit empfänglichen Sinnen umhergeht, wandelt wie im Traum; Bild reiht sich an Bild, die einander durch farbigen Zauber zu überbieten scheinen.

Wie in Holland und England mit ihren verwandten natürlichen Bedingungen, mußte hier eine Kunst erblühen, deren Grundtendenz auf das Malerische der Erscheinungen gerichtet war, und die den farbigen Problemen nachging. Diese Tendenz läßt sich vom Anfang bis zum Ende hindurch verfolgen, von den Bellini, ja von Giambono und Jacobello an bis zu Tiepolo und Guardi. Sie ist der Ausdruck dieses Landes und dieses Volkes, wie des besonderen Lebens, das sich auf diesem eigentümlichsten Schauplatz der Welt abspielte.

Denn noch andere Bedingungen traten hinzu, um diese Richtung erstarken zu lassen. Durch die Weltstellung der Republik hatte sich die Stadt zum Mittelpunkt des Handels machen dürfen; hier begegneten sich Morgen- und Abendland in ihren Vertretern zum Austausch ihrer Produkte. So bot sich eine Fülle der originellsten Erscheinungen und der verschiedenartigsten Trachten als etwas Alltägliches; die Phantasie der Künstler empfing durch den Reichtum der Stoffe, die seltsame und besondere Bildung der Typen, die wechselnde Färbung der Haut Anregungen, wie nirgends sonst in der Welt. Das Leben und die Bewegung im Hafen, wo die Galeeren des Staates und Kauffarteischiffe aller Nationen ständig aus- und einliefen, das Treiben am Rialto, auf dem sich die handelnden Völker der ganzen Welt begegneten, mußten naturgemäß auf die bildende Kunst befruchtend wirken und zu malerischer Wiedergabe so fesselnd wechselvoller Bilder auffordern. Und schließlich bot selbst das tägliche Leben, das sich in dieser steinerne Wahrheit gewordenen Märchenstadt so anders abspielt, wie irgend sonst, der anregenden Motive die Fülle. Nur auf diesem Boden wären die Ursulabilder des Carpaccio möglich gewesen.

Trotzdem ist hier eine Malerei erst spät erstanden. Man kann von einer venezianischen Trecentokunst kaum sprechen, gewiß nicht wenn man an die Kontinuität etwa in Florenz und Siena denkt. Venedig bringt keinen Meister hervor, der sich auch nur mit Giottos oder Duccios Nachwuchs vergleichen ließe. Eine Malerschule von Bedeutung hat dieser Boden erst im fünfzehnten Jahrhundert erzeugt, und seine welthistorische Stellung für die Kunst hat man geradezu der einen Familie der Bellini zu danken, die reichlich drei Viertel eines Jahrhunderts schaffend tätig ist, in ihren Ausgängen sich bereits mit der klassisch-vollendeten Kunst berührend.

Bis gegen 1420 hat es eine autochthone venezianische Malerei im höheren Sinne nicht gegeben: das beweist besser, als alles sonst, der Umstand, daß man zu den größten Aufgaben, die man zu vergeben hatte, Künstler von auswärts heranzog. 1365 malte der Paduaner Guariento an der Thronwand des „Saales des Großen Rates" im Dogenpalast jene feierliche Krönung der Maria mit Engelscharen, deren Überreste, Jahrhunderte hindurch von Tintorettos Kolossalbild überdeckt, erst in der jüngsten Vergangenheit wieder sichtbar geworden sind. Und im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts wurden zur Vollendung des bild-

nerischen Schmucks desselben Saales zwei namhafte Meister berufen: Gentile da Fabriano und der Veroneser Pisano, genannt Pisanello.*)

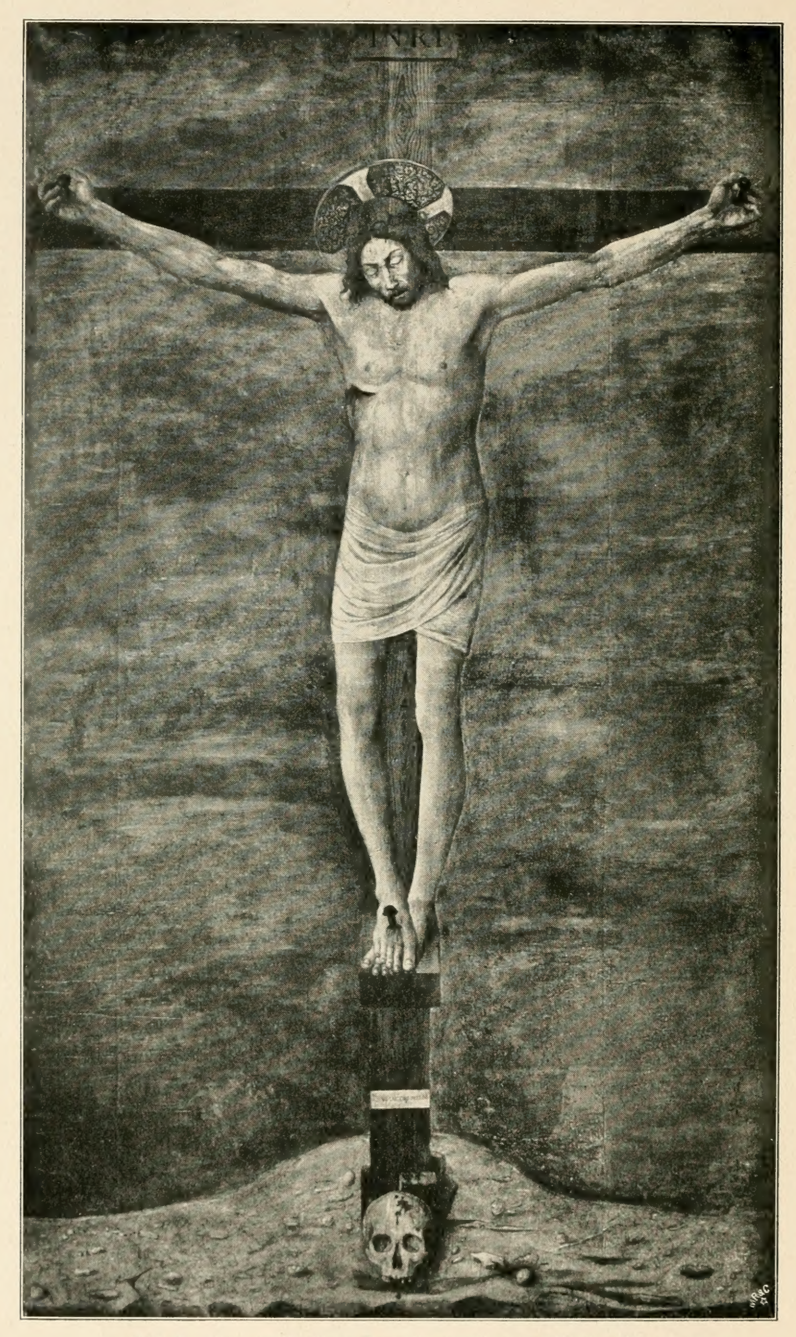


Abb. 1. Jacopo Bellini: Kruzifixus. Verona, Museo Civico.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 12.)

*) Es kann hier nur andeutend bemerkt werden, daß die neuen Forschungen Biadegos, nach denen Pisanello — Antonio, nicht Vittore mit Vornamen — erst 1497 geboren war,

Wir wissen nicht genau, wann es geschehen ist; wahrscheinlich aber war die Dekoration des Saales 1415 vollendet: denn es ward in jenem Jahr der Beschluß gefaßt, einen würdigeren Zugang zu diesem Saal zu schaffen, mit der Motivierung, daß alle Herren und Personen von Rang, die die Stadt besuchten, ihn wegen des Rufes hoher Schönheit, den er genoß, zu sehen wünschten.



Abb. 2. Jacopo Bellini: Madonna. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 12.)

Durch diese beiden Meister, deren jeder ein Bild aus der Legende Papst Alexanders III. und Kaiser Friedrich Barbarossas dort gemalt hat, ist neues künstlerisches Streben in Venedig erwacht. Die frische und unmittelbare Naturbeobachtung, die Freude an der Wiedergabe des Täglichen in prächtig-heiterer

den Termin seiner Tätigkeit in Venedig zu verschieben nötigen, ohne daß man gegenwärtig angeben kann, wann er dort gemalt hat.



Abb. 3. Jacopo Bellini: Madonna.
Galerie Tadini in Lovere (Iseo-See). (Zu Seite 12.)

Form, das hohe Bewußtsein für das Wesentliche menschlicher Bildung, die dem einen wie dem anderen in besonderem Maße zu eigen waren, rissen die Künstler fort und führten sie auf die rechte Bahn realistischen Schaffens, von dem allein ein Heil für die Kunst (zu allen Zeiten) zu erwarten ist.

Ein Adept der neuen Richtung, ein Schüler des Gentile da Fabriano, wurde Jacopo Bellini.

Der Sohn des Zinngießers Niccolò Bellini mag etwa gleichzeitig mit dem Jahrhundert geboren gewesen sein; jedenfalls war er noch jung, als er zu Gentile in ein Schülerverhältnis trat. Wenn nicht alles täuscht, so hat Jacopo um seines Lehrers willen die Heimat verlassen und ist ihm gefolgt, als dieser anfangs der zwanziger Jahre nach Florenz übersiedelte. Hier finden wir Gentile für mehrere Jahre, bestimmt seit 1421, ansässig; und er schafft daselbst jene Werke, die seinen Nachruhm für alle Zeiten fest begründet haben: 1423 die „Anbetung der Könige“ für die Strozzikapelle von Santa Trinità (jetzt in der Florentiner Akademie) und 1425 das Hochaltarbild für San Niccolò im Auftrag der Quaratesi, dessen Seitenteile mit vier Heiligen in den Uffizien hängen, das Mittelbild im Buckingham Palace in London, während die von Vasari so bewunderte Predella kürzlich in der vatikanischen Sammlung wiedererkannt worden ist.

Der Zufall hat uns in Florentiner Akten ein unmittelbares Zeugnis von Jacopos Aufenthalt in Florenz hinterlassen. Eines Tages, am 11. Juni 1423, machten sich ein paar Buben, darunter der halbwüchsige Sohn eines Florentiner Notars, den Spaß, Steine in den Hof zu werfen, in welchem Gentile seine Bilder und geschnitzten Rahmen aufgestellt hatte. Der junge Gehilfe Jacopo — er wird ausdrücklich als Venezianer bezeichnet — verweist ihnen ihr Tun; grobe Worte fliegen hin und her; endlich nimmt Jacopo (so sagte die Gegenpartei aus) einen Stock und schlägt den Notarssprossen auf den Arm. Er scheint doch selbst geahnt zu haben, daß die Sache ein Nachspiel haben könnte, denn er entfernte sich für etwa ein Jahr aus Florenz. In seiner Abwesenheit zu einer Geldstrafe verurteilt, wurde er bei der Heimkehr verhaftet und in die Stinche, das Gefängnis, gesteckt. Er traf nun zwar mit dem Gegner ein Abkommen, welches seine Person sicherte, suchte aber durch eine Eingabe an die Prioren der Stadt zu erreichen, daß ihm die Geldstrafe mit Rücksicht auf seine Armut in eine öffentliche Buße am folgenden Himmelfahrtstage, dem 8. April 1425, um-

gewandelt würde. Das ist ihm dann freundlich zugestanden worden; und er hat an jenem Tage mit bloßem Haupt, eine Kerze in der Hand, Trompeter vorauf, nach San Giovanni den Bußgang tun müssen.

Es scheint, hier könne kein Zweifel obwalten, und der Schüler Gentiles, welcher also mit den Florentiner Gesetzen in Konflikt geriet, müsse Jacopo Bellini sein. Dagegen hat man aber geltend gemacht, daß in dem Dokument Jacopo Sohn eines Piero genannt wird, während tatsächlich der Stammvater der Bellini Niccolò hieß. Doch wird man einstweilen sich am liebsten dabei begnügen, einen Schreibfehler in dem Florentiner Dokument anzunehmen, und keinen anderen als den Ahnherrn der venezianischen Malerei in dem Helden der Gerichtstragödie sehen. Denn seine Intimität mit Gentile muß sich eben doch über eine längere



Abb. 4. Jac. Bellini: Madonna. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 12.)

Periode erstreckt haben, als ein vorübergehender Aufenthalt jenes Malers in Venedig gewesen sein kann. In der Inschrift seines großen Freskos in Verona ließ er durch zwei Zeilen den Ruhm des Meisters von Fabriano verkünden und nannte sich mit Stolz dessen Schüler. Im sechzehnten Jahrhundert bewahrte Pietro Bembo in seiner Paduaner Sammlung ein Profilbildnis des Gentile von Jacopos Hand. Endlich gab der Maler einem Sohne, wahrscheinlich dem erstgeborenen, den gleichen Namen, den der inzwischen verstorbene Lehrer geführt hatte, nicht wie in Venedig allgemein üblich, den Namen des Großvaters; diesen hat er erst der Tochter gegeben, jener Nicolosia, die, später Mantegnas Gattin, zwischen den beiden größten Meistern Norditaliens das engste verwandtschaftliche Band geknüpft hat.

Bald nach den erzählten Ereignissen ist Jacopo in die Heimat zurückgekehrt und hat sich dort um 1428 vermählt. Seine Gattin Anna, die aus einer Familie von Pesaro stammte, machte am 6. Februar des folgenden Jahres kurz vor ihrer Niederkunft ihr Testament, wie es in Venedig Brauch war. Wahrscheinlich ist Gentile Bellini bald danach zur Welt gekommen.

Von Jacopos künstlerischem Wirken haben wir erst nach diesen Ereignissen Kenntnis. Er muß aber doch sehr bald danach eine bedeutende Stellung im venezianischen Kunstleben eingenommen haben; denn rasch nacheinander wird er zweimal in andere Städte — nach Verona und Ferrara — berufen. In der dem heiligen Nikolaus geweihten Kapelle des Veroneser Doms malte er 1436 für den Bischof Guido Memmo eine großartige, vielfigurige Darstellung der Kreuzigung in Fresko. Die drei Kreuze mit einigen Getreuen zu den Füßen des mittleren nahmen den Mittelpunkt ein; vorn sah man zur rechten und linken Seite Gruppen von Kriegern zu Fuß und zu Roß, Männer in zeitgenössischer Tracht, Orientalen im Gespräch (womit Jacopo als ein Vorgänger des Giorgione sich dartut); diese beiden Hälften getrennt durch die Gruppe der ohnmächtig zusammensinkenden, von zwei Frauen gestützten Maria. Engel in langflatternden Gewanden umschwebten das Kreuz, vorn rechts war der Stifter mit seinem Klerus porträtiert. Eine fünfzeilige Inschrift in barbarischem Latein nannte den Meister und gedachte mit ehrenden Worten seines berühmten Lehrers.

Dieses Hauptwerk der ersten Schaffensperiode Jacopos hatte sich bis ins achtzehnte Jahrhundert hinüber gerettet, als ein Domkanonikus es am 25. Juni 1759 herunterschlagen ließ: er wollte die Kapelle im modernen Sinn verschönern. So ist uns denn, außer bewundernden Aussprüchen älterer Autoren, nur eine damals verfaßte genaue Beschreibung geblieben, die darüber aufklärt, daß der Stich des Paolo Caliari, den man stets als glaubwürdige Reproduktion angesehen hat, nicht nach dem Fresko selbst, sondern nach einem Bild (früher in Casa Albrizzi in Venedig) angefertigt worden und günstigstenfalls eine ungefähre Vorstellung der Komposition zu vermitteln imstande ist.

Fünf Jahre später, 1441, ist Jacopo am Hofe von Ferrara in einen edeln Wettstreit mit Pisano verstrickt, von dem uns allein ein Sonett des Dichters Ulisse Aleotti die Kunde bewahrt hat. Sechs Monate bereits, berichtet dieser, war der Veroneser mit einem Bildnis des jungen Marchese Lionello d'Este beschäftigt; da wollte es die neidische Fortuna, daß Bellini — summus pictor wird er genannt, ein neuer Phidias, unserer blinden Zeit geschenkt — von dem Salzgestade kam und ein Abbild des Fürsten schuf, so getreu nach der Entscheidung des Vaters, des Marchese Niccolò, daß er im Wettstreit der erste blieb, Pisano der zweite. Fortuna aber hat sich hinterher doch diesem günstiger erwiesen, als jenem; denn Pisanos kraftvolles Profilbild des Estensen ist bis auf unsere Tage gekommen (in der Akademie in Bergamo, Sammlung Morelli), während von dem Porträt Bellinis sich jede Spur verloren hat. Wir hören noch von einem Geschenk in Naturalien, das Niccolò d'Este am 16. August 1441 dem Maler übersandte, und werden in dessen Skizzenbüchern den Beweis dafür finden,

daß er mit zahlreichen Entwürfen für den Hof von Ferrara beschäftigt gewesen ist, von denen aber, scheint es, nichts zur Ausführung gelangte. Endlich wissen wir, daß Pietro Bembo in Padua das Porträt des Bertoldo d'Este, Generalkapitäns der venezianischen Landtruppen, besaß; es ist gleichfalls nicht wieder zutage gekommen.

Nur durch diese ehrenvolle Beschäftigung außerhalb der Vaterstadt fällt ein Reflexlicht auf die Stellung Jacopos in seiner Heimat, während von offiziellen oder größeren Aufträgen daselbst an den Maler gar nichts verlautet. Dieser hatte schon 1440 mit dem Maler Donato Bragadino einen Kontrakt abgeschlossen, demzufolge sie allen Gewinn aus ihrem künstlerischen Schaffen in und außerhalb Venedigs zu gleichen Hälften teilen wollten; doch bleibt zweifelhaft, ob diese Genossenschaft je zur Ausführung gekommen ist. 1453 erhielt Jacopo den Auftrag, einen „gonfalone“ — ein Banner, wie es bei Prozessionen umhergetragen wurde — von sieben Ellen Höhe für die Scuola della Carità anzufertigen; 1456 malte er die Gestalt des Patriarchen Lorenzo Giustiniani über dessen Grab im alten Dom von Venedig, San Pietro a Castello, und im folgenden Jahre drei Heiligenfiguren, darunter Petrus und Paulus, für den großen Saal im Palast des Patriarchen. Bei dieser Gelegenheit wird zuerst sein Sohn — wohl Gentile — anläßlich einer Zahlung erwähnt.

Gegen 1460 ist Jacopo mit einem großen Auftrag in Padua beschäftigt; doch hat er offenbar schon zuvor mit dieser Stadt in Verbindung gestanden. Denn im Jahre 1453 zahlt die venezianische Scuola, die sich nach dem Evangelisten Johannes nannte, einem gewissen Francesco di Lorenzo für Jacopo eine kleine Summe Geldes als Beitrag zur Ausstattung seiner Tochter Nicolosia aus, die damals den Andrea Mantegna heiratete. Ein hochbedeutsamer Ehebund ward hier geschlossen; der edelste Künstler, den die herbe und eigenartige Schule des Squarcione in Padua hervorbrachte, trat mit dem Haupt der Venezianer Malerei in nahe verwandtschaftliche Beziehungen und



Abb. 5. Jac. Bellini: Madonna.
Mailand, Don Guido Cagnola. (Zu Seite 13.)

hat, indem er seinerseits Anregungen von dem älteren Meister empfing, nachhaltig auf seine Schwäger, Giovanni vorzüglich, eingewirkt. Mit offenbarem Mißbehagen sah das Paduaner Schulhaupt Squarcione diesen seinen begabtesten Schüler in die Gemeinschaft Bellinis eintreten; er muß es wie eine Art Abfall angesehen haben. Er bestand auf einem rechtsgültigen Dokument, durch das sich ihm fünf Jahre zuvor der damals noch minderjährige Andrea verpflichtet hatte. Durch einen Gerichtsbeschluß hat Mantegna dieses Band später lösen können; doch erzürnte sich Squarcione, nach Vasaris Aussage, derart mit Andrea, daß sie von der Zeit ab stets Feinde waren.

Diese Abwendung des Meisters von dem Schüler, in dem Augenblick, wo er eines anderen Malers Tochter zum Weibe nimmt, läßt auf professionelle Gegnerschaft schließen; und man wird in der Annahme nicht fehlgehen, daß Jacopo Bellini schon vor dem Jahre 1460, in welchem seine Tätigkeit in Padua beglaubigt ist, daselbst gearbeitet hat.

Rechts vom Eingang in die Kirche des heiligen Antonius zu Padua, dem „Santo", liegt die Kapelle, die sich der Kondottiere Erasmus von Narni zur letzten Ruhestätte bestimmt hatte. Ein vornehmer Venezianer, der sich Aufzeichnungen über die Kunstwerke in Padua zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts machte, erwähnt kurz die Malereien von Jacopo da Montagnana und Pietro Calzetta in derselben; „das Altarbild aber," fährt er fort, „war von der Hand des Jacomo Bellini und seiner Söhne Giovanni (‚Zuan' im venezianischen Dialekt) und Gentile, wie die Unterschrift bekundet". Diese Inschrift, die das Jahr 1460 angab, und in welcher Gentiles Namen voran genannt war, ist uns abschriftlich erhalten; aber von Fresken und Altarbild blieb keine Spur: nur die Gräber Gattamelatas und seines frühverstorbenen Sohnes sieht man noch zur Rechten und zur Linken hoch an den Wänden angebracht.

Noch war in der gleichen Kirche an einem Pfeiler eine in Fresko gemalte Figur von Jacopo zu sehen.

Und nunmehr im letzten Jahrzehnt seiner Laufbahn finden wir den Meister mit bedeutenden Aufträgen in der Heimat überhäuft. Anfangs 1465 erhielt er die Restzahlung für Bilder in der Scuola di San Giovanni Evangelista, einer jener großartigen Vereinigungen vorzüglich zu wohltätigem Zweck, der er schon seit nahezu dreißig Jahren als Mitglied angehörte. Der Historiograph der Venezianer Malerschule, Ridolfi, sah und beschrieb den Bilderzyklus gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts: es waren hier außer einer Pietà achtzehn Darstellungen aus dem Leben der Maria und ihres Sohnes, von Mariens Geburt an bis zur Auferstehung Christi und der Himmelfahrt der Jungfrau zu sehen. Sie sind seit langer Zeit verschollen; nur zwei angeblich dazu gehörige Bilder, die Vermählung Marias und die Anbetung der Könige, tauchten vor wenigen Jahren im Kunsthandel auf, um bald darauf in amerikanischen Privatbesitz überzugehen. Stammen sie wirklich von jenem Platz (und bemerkenswert ist, daß Ridolfi die Anbetung der Könige daselbst nicht namhaft macht), so muß Jacopo sich hier in breitestem Maße der Gehilfen bedient haben; denn mit den wenigen beglaubigten Bildern von ihm, die wir besitzen, stimmen sie ganz und gar nicht überein.

Endlich ist er dann mit großen Kompositionen für die Scuola di San Marco — neben der Kirche San Giovanni e Paolo — betraut worden. Merkwürdigerweise begegnete er sich hier noch einmal mit dem alten Paduaner Nebenbuhler Squarcione, der gleichfalls für diese Stelle einige Bilder ausführte. Schon 1466 waren am Altar des Heiligen zwei Leinwandbilder von Jacopo zu sehen; nun wurden ihm gleich danach (Juli desselben Jahres) zwei ganz umfangreiche Darstellungen übertragen. An der Hauptwand sollte er die Passion Christi am Kreuze „mit zahlreichen Figuren", und an der einen Seitenwand zwischen Eingangstür und Fenster „eine Darstellung von Jerusalem mit Christus und den Schächern" malen, indem er sich zur größten Vollkommenheit in der Arbeit und zur An-



Abb. 6. Jacopo Bellini zugeschrieben: Madonna mit Stifter. Paris, Louvre.
(Zu Seite 14.)

wendung der besten Farben verpflichtete. Für denselben Raum wurden unmittelbar danach oder wenig später Gentile Bellini, Bartolommeo Vivarini und Andrea da Murano, schließlich auch Giovanni Bellini zu arbeiten verpflichtet.

Als hätte aber ein tückisches Geschick uns jeder Möglichkeit, Jacopos Kunst großen Stiles kennen zu lernen, berauben wollen, ist dieser ganze Zyklus der Scuola di San Marco bereits im Jahre 1485 ein Raub der Flammen geworden. Seine Söhne haben dann noch an der Erneuerung der malerischen Ausschmückung mitgearbeitet.

Bald nach Vollendung dieser Bilder, die seine Tätigkeit in den letzten Jahren zweifellos völlig in Anspruch nahmen, ist Jacopo gestorben. Sein Name wird urkundlich zuletzt am 26. August 1470 genannt; am 25. November 1471 erscheint seine Gattin Anna als Witwe.

Als sichere Zeugnisse seiner Kunst als Maler, durch untrügliche Signaturen beglaubigt, sind von alters her nur drei Bilder bekannt: der „Kruzifixus" aus dem bischöflichen Palast in Verona, jetzt im Museo Civico der Stadt (Abb. 1), und die zwei Madonnen in der venezianischen Akademie (Abb. 2) und in der Galerie Tadini in Lovere (Abb. 3).

Der überlebensgroße Christus, offenbar ein Jugendwerk und wohl während Bellinis Aufenthalt in Verona für den Bischof Memmo gemalt, bezeugt zwar das Bestreben des Meisters, die Form naturalistisch durchzubilden, zeigt aber auch, wie weit er noch in deren Erkenntnis zurück war. Es sind doch nur die allgemeinsten Linien richtig erfaßt; aber wie die Konturen — mit Ausnahme vielleicht der Arme —, so entbehrt auch der Körper der feineren Durchbildung; das Lendentuch ist in schematische Falten gelegt. Jacopo Bellini steht hier etwa auf der Höhe des Könnens eines Fra Angelico, ohne dessen Schönheitsgefühl von fern zu erreichen; wie groß ist aber der Abstand, vergleicht man seinen Christus etwa mit den Kruzifixen Donatellos in Florenz und Padua. Doch ist die einsame Gestalt am hochragenden Kreuz, gegen dunkelblauen Grund gesehen, mit der bescheidenen Andeutung öden Felsterrains unten nicht ohne feierliche, ernste Größe; selbst heute noch, wo die Farben trüb und stumpf geworden sind und der Hintergrund durch spätere Übermalung einen harten Ton bekommen hat.

Die beiden durch Bellinis Signatur beglaubigten Madonnenbilder in der Akademie in Venedig (angeblich aus der Scuola di San Giovanni Evangelista) und in Lovere — aus dem venezianischen Kloster Corpus Domini — zeigen den Typus des Hausandachtsbildes, auf welchem die Madonna in Halbfigur hinter einer Balustrade erscheint, das den Segen spendende Kind stützend. Beide Gemälde offenbaren bescheidenes Können, wackeres Streben nach Schönheit und einen ungewöhnlichen Farbensinn. Auf dem früheren Bild (in Venedig) sind die Typen ungelenk und etwas nüchtern, die Madonna in Lovere aber ist eine stattliche, volle Frauenfigur, deren Kopf in seinen gewählten Proportionen offenbart, wie der Meister etwas Schönes geben wollte. Dort ist das Knäblein noch ganz verhüllt; hier steht es völlig nackt in Frontansicht vor dem Beschauer und zeigt sein dralles Körperchen auf den noch unsicher gebildeten Beinen: das Köpfchen ein getreues Miniaturabbild der Mutter. Beide Male ist Mariens Mantel über der Brust mit einem Schmuckstück befestigt und über den Kopf gezogen; die Faltenmotive sind gut durchgeführt und Ärmlichkeit ebenso wie Übertreibung gemieden. Der Stoff, hier rot, dort blau, ist von eigentümlichem Gewebe, ganz durchwirkt und besät mit goldnen Pünktchen; in den gleichen kostbaren Stoff ist das Christuskind auf dem venezianischen Bild gekleidet. Nimmt man das tiefer rote Kissen, auf dem es sitzt, das in rot gebundene Buch, den grünlich dunkeln Grund, der mit goldigen Engelsköpfen dicht bedeckt ist, dazu, so wird man die Vorstellung von der prächtigen farbigen Wirkung des Bildes haben.

Zu diesen beiden ist nun seit kurzem ein drittes Madonnenbild gekommen, das, aus Privatbesitz in Lucca in den Florentiner Kunsthandel gelangt, von Corrado Ricci erkannt und für die Uffizien erworben wurde, in welchen es eine erlesene Folge venezianischer Meisterwerke glänzend inauguriert (Abb. 4). Es ist etwas stumpf in der Farboberfläche, aber so gut wie völlig unberührt von jedweder Zutat. Zwar entbehrt es der äußeren Beglaubigung durch die Signatur; der Augenschein aber zeugt für den Autor so deutlich, daß der Name Jacopos in diesem Fall nie bestritten worden und tatsächlich auch nicht zu bestreiten ist. In der feierlichen Formenschönheit Mariens, die sichtbar stilisiert ist, in dem prächtigen Schmuck mit der Krone und dem kostbaren, mit orientalischen Schriftzeichen durchzogenen Heiligenschein steht es dem Bild in Lovere näher und ist, wie dieses, in die spätere Schaffensperiode Jacopos zu setzen. Während ein feierlicher Ernst die ruhigen Formen der Madonna beherrscht, schaut das Kind wie zu einer Vision

aufwärts, sowie wir es in einer der größten Schöpfungen Giovannis, dem San Giobbe-Altar, wiederfinden werden. Die Madonna trägt den Knaben auf der Hand; das Füßchen ist von dem Mantel verdeckt und schimmert durch diesen hindurch: eine zierliche Belebung des ernsten Bildes durch ein Genremotiv. Der feierlich gleichmäßige Kontur der Maria hebt sich von einem blauen Grunde ab, den die Zeit tief dunkel gefärbt hat. Das weiße Schleiertuch, welches das Haupt der Madonna bedeckt und über ihre Schultern herabfällt, ist mit breitem karminroten Streifen eingefaßt, in den orientalische Zeichen eingewirkt sind. Und wieder trägt sie jenen ganz goldgewirkten Stoff, dieses Mal von sanft bläulich-violetter Färbung, während das Kind ein zart olivgrünes Röckchen und ein blaues Mäntelchen, auch diese goldpunktiert, anhat. In seinen herrlich zueinander gestimmten Farben wirkt das Bild harmonisch, wie eine Glasmalerei.

Von den sonst mit Jacopos Namen durch die neuere Forschung verbundenen Bildern scheinen mir zwei echte Jugendwerke des Meisters zu sein: das eine, die thronende Madonna darstellend, ist im Besitz von Don Guido Cagnola in Mailand (Abb. 5); das zweite gehört der Galerie Lochis in der Akademie in Bergamo. Das erstgenannte Bild, zweifellos das Mittelstück eines mehrteiligen Altarwerks, zeigt wiederum ganz eigentümliche Farbenzusammenstellungen von der größten Schön-



Abb. 7. Jacopo Bellini (?): Verkündigung. Brescia, Sant' Alessandro. (Zu Seite 14.)

heit. Vor allen hat man sich den reichen gotischen Thron, dessen Hintergrund blau ist, leuchtend weiß gegen einen dunkelblauen Himmel stehend zu denken. Das Kopftuch Mariens ist schwärzlichgrün, der Mantel des Kindes rot. Die Form ist noch befangen und zaghaft, mehr wie in irgendeinem anderen Bilde Jacopos, weshalb man dieses wohl als seine früheste bekannte Arbeit ansehen darf. Das Bild in Bergamo, das die Madonna in Halbfigur, das nackte Kind auf dem linken Arme tragend, zeigt (dieses blickt auf einen Vogel, der auf Mariens Arm sitzt), nähert sich dem Stil des Gentile, dessen Namen es noch in der Sammlung trägt, ist aber anderseits eine deutlich erkennbare Vorstufe seines späteren Stils, wie ihn uns die Madonna von Lovere kennen lehrt. Auch die ungeschickte Bildung des Kindes ist hier wie dort nahe verwandt.

Den Namen des Gentile da Fabriano trägt ebenso ein Bild im Louvre: die Madonna in ganzer Figur sitzt auf dem Wiesenhang mit dem nackten Kind, das einem (in wesentlich kleinerem Maßstab gegebenen) vor ihm knienden, vornehmen Mann den Segen spendet (Abb. 6). Den Hintergrund bildet Hügelland mit befestigten Städten. Von zwei Forschern ist unabhängig Jacopos Name hier genannt worden; in dem Stifter hätten wir den Marchese von Ferrara, Leonello d'Este, zu sehen. Ja, wird von einer Seite weiter behauptet, wir haben hier vielleicht eben jenes Konkurrenzbild vor uns, durch welches Jacopo Bellini 1441 am ferraresischen Hof den Sieg davontrug. Dagegen ist aber mancherlei zu sagen. Soweit wir aus dem Wortlaut der Verse des Ulisse Aleotti wissen, war es ein Bildnis Leonellos, das dem Venezianer den Sieg verschaffte. Pisanos Konkurrenzbild in Bergamo ist tatsächlich ein Profilporträt. Auch ist die Ähnlichkeit mit Leonellos uns wohl bekannten Zügen — hat sie doch allein Pisanos Meisterhand in sieben Medaillen verewigt — ganz oberflächlich; sie verflüchtigt sich bei genauem Vergleich; ja man darf behaupten, daß der Stifter Leonello nicht sein kann. Endlich hält diese Zuschreibung einem sorgfältigen stilkritischen Vergleich nicht stand. Jedes Detail der Form, in dem immer sich künstlerische Eigenart ausdrückt, ist hier völlig anders, als in den beglaubigten oder unbestreitbaren Madonnenbildern Jacopos. Kurz andeutend sei hier z. B. auf die Form der Augen, die in allen Bildern Jacopos auffällig gleichmäßig ist, des Mundes, der Augenlider, der Hände verwiesen. Zugunsten der Attribution spricht allein der eigentümliche Goldstoff, dessen wir mehrfach zu gedenken Gelegenheit hatten.

Von Altarbildern größeren Formates werden gegenwärtig nur zwei mit Wahrscheinlichkeit dem Jacopo zugeschrieben. Die „Verkündigung" in der Kirche Sant' Alessandro in Brescia (Abb. 7) hat früher irrig den Namen des Fra Angelico getragen, weil man wußte, daß dem florentiner Meister 1432 ein Altargemälde mit dem gleichen Gegenstand für eben diese Kirche bezahlt wurde. Was mit diesem Werk vorgegangen ist, wissen wir zurzeit nicht. Tatsache ist, daß anfangs 1445 ein Bild der Verkündigung mit einer Predella aus Vicenza nach Sant' Alessandro in Brescia übergeführt worden ist. Zweifellos eben das Bild, das wir noch jetzt dort bewundern, und das unbedingt dem venezianischen Kreis angehören muß. Die Szene spielt sich in feierlich-glänzender Form in einem mit Kassettendecke gedeckten Raum ab, den hinten ein kostbarer Stoffvorhang abschließt. Der Engel und die Maria tragen erlesene Gewandung; man hat jüngst darin chinesischen Ursprung erkannt. Die Formen sind fein und zierlich, besonders die Hände gut und rein gebildet. Aber ein Vergleich mit den vorher besprochenen, authentischen Madonnenbildern zeigt doch auch deutliche Unterschiede. Der Kopf der Madonna hat schlankere Proportionen, als auf Jacopos Bildern, in denen die rundliche Form vorwiegt; auch die Hände sind hier länglicher, eleganter. Der Engel mit dem gekräuselten Haar, dem geöffneten Mund hat am ehesten eine Analogie in dem Bild des Jacobello del Fiore mit der Justizia und zwei Erzengeln in der venezianischen Akademie. Freilich: Jacobello kann der Autor nicht sein; er war bereits 1439 gestorben; aber vielleicht hat ein von ihm beeinflußter Meister,



Abb. 8. Jacopo Bellini (?): San Grisogono.
Venedig, San Trovaso (San Gervasio e Protasio). (Zu Seite 15.)

den wir nicht kennen, das Bild gemalt. Das Gemälde ist in Vicenza entstanden; dort ist Jacopo, soweit unsere allerdings fragmentarischen Kenntnisse reichen, nie gewesen. Man kann also die Zuschreibung der Verkündigung an Jacopo doch nur mit Vorbehalt aufnehmen. Zu ihren Gunsten spricht die Predella, die in fünf Szenen das Leben der Maria von ihrer Geburt bis zu ihrem Tode behandelt (mit Einfügung der Gründung von Santa Maria Maggiore in Rom), obwohl sie in ihrer groben Ausführung die auch dokumentarisch beglaubigte Schülerarbeit offenbart. Die Architekturhintergründe erinnern hier deutlich an die Zeichnungen des Jacopo Bellini.

Besser in sich beglaubigt erscheint das zweite Altarbild, die Gestalt des Ritters San Chrysogonus zu Roß in der Kirche San Gervasio e Protasio in Venedig (Abb. 8). Man muß den Wert dieses Bildes noch in späterer Zeit zu schätzen gewußt haben; denn die Hochrenaissance hat es mit einem reichen, sehr schönen Rahmen umgeben. Auf einem schweren Gaul reitet der heilige Rittersmann langsam daher. Eine dunkle Stahlrüstung schützt ihn; sonst aber ist alles auf dem Bild rot: Sattel, Zaumzeug, Fahne, Schild und die Innenseite seines Brokatmantels, der in deko- rativ glücklich verwerteten Motiven nachflattert. Drei Namen sind vor diesem

Bilde genannt worden: die des Jacobello del Fiore, des Michele Giambono und Jacopo Bellinis. Giambono ist auszuschließen; denn er ist seiner Anlage nach weit schwächlicher; er hätte ein Bild so geschlossener Kraft und Energie nie zustande bringen können. Jacobello, soweit wir ihn beurteilen können, ist etwas altertümlicher. Mit Jacopos Anlage und künstlerischer Potenz, so wie wir sie in den Skizzenbüchern kennen, läßt sich diese Gestalt am ehesten vereinen. Hierzu kommt, daß man auf seinen Zeichnungen eben diese schweren, etwas plumpen Pferde findet. Daher wird man bei unserem Stand der Kenntnisse sich am ehesten für ihn als den Autor des San Chrysogonus, des schönsten venezianischen Altarbildes aus den Anfängen venezianischer Quattrocentokunst, entscheiden.

Sichere echte Werke Jacopos sind endlich die beiden Predellentafeln mit Christus in der Vorhölle in der Galerie in Padua und mit der Kreuzigung im Museo Correr in Venedig. Das erstgenannte findet seine Beglaubigung in einem engverwandten Entwurf im Pariser Skizzenbuch; beide zusammen durch die schlanke Gerecktheit der Figuren, die Freude am Erzählen und dem Vereinigen vieler Figuren selbst auf schmalem Plan, die Jacopos charakteristische Eigenschaft ist. Als Malereien aber bieten diese Predellentafeln weniger, als die Madonnenbilder: sie sind fast monochrom in einem nicht erfreulichen, jetzt auch noch schmutzig gewordenen Ton, ohne besondere Bewertung räumlicher Entfernung. Die Gesichter sind etwas schematisch und ohne Abwechslung; ein bestimmter, wiederkehrender Typus für Männer oder Frauen. Glücklich ist nur die Gestalt Christi auf dem Bild in Padua in der Schlankheit der Glieder und der Elastizität seines Handelns.*)

Damit ist erschöpft, was an Gemälden mit Jacopo Bellinis Namen in Verbindung gebracht werden kann. Man darf sagen, daß wir durch diese Bilder, selbst wenn wir sie alle als echte Werke ansehen könnten, nur eine ganz ungenügende Vorstellung von der Ausdehnung seiner Begabung erhalten. Und so würde uns der Maler figurenreicher Kompositionen, der eben als solcher im eigentlichen Sinne der Ahnherr der venezianischen Malerei — wenigstens in einer ihrer reizvollsten und anziehendsten Äußerungen — genannt werden muß, völlig unbekannt bleiben, hätte uns nicht ein besonders glückliches Geschick wie zum Entgelt für Verlorenes zwei umfangreiche Skizzenbücher mit insgesamt an die zweihundert Entwürfe von ihm erhalten. Jacopo Bellini muß eine besondere Lust am Entwerfen solcher Kompositionen gehabt haben; es gab vielleicht einst noch mehr Bände mit Zeichnungen von ihm; wenigstens verfügte 1471 seine Witwe Anna, daß nebst anderen Kunstgegenständen aus dem Besitz des verstorbenen Gatten auch „alle Bücher mit Zeichnungen“ ihrem Sohn Gentile verbleiben sollten. Dieser bestimmt wiederum in seinem Testament 1507, daß der Bruder Giovanni „das Buch mit Zeichnungen, das unserm verstorbenen Vater gehört hat“, erhalten soll. Was aus den anderen Büchern geworden war, weiß man nicht. Ein Buch aber — „das große Buch in Papier mit Zeichnungen in Blei von der Hand des Jacopo Bellini“ — gehörte 1530 dem Sammler Gabriel Vendramin in Venedig. Es ist dann von Hand zu Hand gegangen, um endlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im British Museum seine definitive Stelle zu finden. Auf dem ersten Blatt trägt es in einer Schrift des Quattrocento die Bemerkung: „Von der Hand des Venezianers Messer Jacopo Bellini 1430 zu Venedig“, was man früher, auf Grund eines kleinen Lesefehlers, als autographe Bemerkung gefaßt hat. Vielmehr wird wohl der Erbe Gentile posthum diesen Vermerk eingetragen und die alte Paginierung vorgenommen haben.

Zu diesem längst bekannten Schatz kam 1884 völlig unbekannt und unerwartet

*) Mehrere neuere Forscher sehen diese beiden Tafeln als Werkstattbilder an. Eine nur in ungenügender Abbildung zugängliche „Anbetung der Könige“ (Casa Vendeghini, Ferrara) ist offenbar ein Original des Meisters.

ein zweiter starker Band mit Zeichnungen hinzu. Er wurde in einem Schloß der Guyenne aufgefunden und bald danach für den Louvre erworben (Abb. 9 u. 10). Es sind Zeichnungen teils mit der Feder, teils mit dem Silberstift, teils mit Tusche auf Pergament; in der Mehrzahl aber sind sie mit dem Silberstift angelegt gewesen. Während die Darstellungen des Londoner Bandes vielfach so abgeblaßt und verwischt sind, daß einzelnes so gut wie verloren ist, und daß sie



Abb. 9. Jac. Bellini: Grablegung. Paris, Louvre (Federzeichnung). (Zu Seite 17.)

bisher der Reproduktion scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengesetzt haben*), präsentieren sich diejenigen des Louvre-Kodex klar und präzis in all ihrem Reichtum. Doch ist es nicht gewiß, ob die konservierende Feder nicht zum Teil spätere Zutat ist; wissen wir doch in einem Fall ganz authentisch, durch

*) Doch liegen auch diese jetzt in der von Ricci besorgten Ausgabe vor; eine zweite Publikation durch V. Golubew steht unmittelbar bevor.

Gentile Bellini selbst, daß er sich erbot, ein gezeichnetes Abbild der Stadt Venedig von der Hand seines Vaters, um welches ihn der Mantuaner Markgraf gebeten hatte, mit der Feder zu übergehen; denn die Zeichnung selbst sei so alt, daß man sie unmöglich nachbilden könne.

Man hat nun auf Grund der angeführten Inschrift stets angenommen, daß das Londoner Buch im Jahre 1430 entstanden sei, während der Pariser Kodex, der einen frischeren, weniger befangenen Stil zeigt, etwa aus der Mitte der vierziger Jahre stamme. Ist aber, wie zweifellos feststeht, jene Inschrift eine nachträgliche Eintragung von Gentile, so darf man sie gewiß nur approximativ fassen; und der Unterschied zwischen den Zeichnungen hier und dort ist nicht sowohl ein qualitativer, im Sinne von primitiverem und mehr fortgeschrittenem Stil, als ein Unterschied der Erhaltung. Anderseits ist der Inhalt bei beiden nahezu der gleiche; dieselben Gegenstände sind darin behandelt; mehr noch: es kommen gelegentlich so engverwandte Kompositionen vor, daß man sie nur im Zusammenhang miteinander entstanden denken kann.

Wenn nicht alles täuscht, lassen sich die Bände in gewissem Sinne lokalisieren; einzelne Zeichnungen scheinen sich direkt auf das Leben des Hofes von Ferrara, auf Personen und Ereignisse des Hauses Este zu beziehen. Wiederholt und ziemlich auffallend — wohl bemerkt, auf Zeichnungen des einen, wie des andern Bandes — kommt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, das Wappenschild des estensischen Hauses, vor: er sitzt etwa auf der Hütte, in der Christus zur Welt gekommen ist, oder auf dem Ast eines Baumes in einer andern Szene. Noch bemerkenswerter ist, daß man ihn öfters auf dem Schild von Rittern oder Soldaten, auf der Schabracke eines Pferdes angebracht sieht. Im Londoner Bande bemerkt man mehrere Entwürfe für Monumente, und auch hier kehrt, sei es in den Reliefs der Basis, sei es sonst dekorativ verwendet, der Adler wieder. Ein einzelnes Blatt der Sammlung His de la Salle des Louvre, das offenbar ursprünglich einem der Kodices angehört hat, zeigt ein Grabdenkmal zu Ehren eines Fürsten, dessen nackter Leib oben auf dem Sarkophag liegt: auf dem Relief schreiten Soldaten neben einem Triumphwagen her; sie tragen Schilder mit dem gleichen Wappenzeichen.

Diese Beobachtung führt zu dem Schluß, daß Jacopo Bellini sich zu einer Zeit intensiv mit Entwürfen für das Grabmonument oder Ehrendenkmal eines Fürsten aus dem Hause Este beschäftigt haben muß. Nun war Niccolò d'Este, Lionellos Vater, zu Ende des Jahres 1441, eben des Jahres, in welchem der Maler in Ferrara nachweisbar ist, gestorben. Der Sohn und Nachfolger hat gewiß sofort an ein bedeutendes Grabmal für den Verstorbenen gedacht. Der Schluß liegt nahe, ja drängt sich geradezu auf, daß er den ihm bekannten Venezianer um Entwürfe dafür gebeten habe. Man darf vielleicht noch weiter gehen und annehmen, daß schon damals der Plan eines Reitermonuments gefaßt worden ist, wie ein solches im Londoner Skizzenbuch zu finden ist: dieser Plan wurde später wieder aufgenommen und fand in dem bronzenen Monument des Markgrafen von Niccolò Baroncelli feste Form, welches 1451 zu Ferrara vom dankbaren Volk errichtet, dem tumultuarischen Freiheitsgebaren des Pöbels 1796 zum Opfer fiel.

Ein interessantes Zusammentreffen könnte unsere Annahme stützen. Der eifrig nach Resten des römischen Altertums ausschauende Meister hat im Pariser Skizzenbuch einige antike Inschriften von Grabsteinen kopiert, indem er damit der beginnenden Leidenschaft seiner Zeit für diese Zeugen einer glorreichen Vergangenheit seinen Zoll entrichtete. Darunter befindet sich eine Inschrift auf einen gewissen T. Pullius Linus, die in der Nähe des alten Este — Ateste — gefunden worden war. Dieser Grabstein führt uns tief in das Festland hinein, an den Abhang der euganeischen Hügel. Es ist nun sehr beachtenswert, daß Andrea Mantegna, in späterer Zeit Jacopos Schwiegersohn, auf einem der Fresken der Eremitani-

kapelle zu Padua, jenem, worauf Jakobus vor dem Richter dargestellt ist, die gleiche Inschrift wiedergegeben hat. Hat er sie direkt durch den älteren Meister erhalten? Besteht hier ein Zusammenhang? Wir würden ein wichtiges Datum gewinnen, da Mantegnas Arbeit an jenem Zyklus um 1452 abgeschlossen war.



Abb. 10. Jac. Bellini: Geißelung Christi. Paris, Louvre (Federzeichnung).
(Zu Seite 17.)

Mehr aber, als alles sonst, spricht der Geist der Kompositionen Bellinis für einen längeren Aufenthalt in Ferrara und für bleibende Eindrücke, die er von dort mitgenommen hat. Denn alle diese Blätter sind voll von höfischem Leben und Gebaren, von ritterlichem Tun; sie spiegeln den Prunk fürstlicher Lebensführung wider, während anderseits wenig an die venezianische Heimat des Meisters erinnert. Keine Kanäle, keine Schiffe, kein Bild vom Dogenpalast oder

Markusdom ist darin*). Man muß diese Blätter einen Augenblick in Gedanken mit Gentile Bellinis Legenden vom heiligen Kreuz, mit Carpaccios Ursulabildern vergleichen, bei denen das venezianische Leben, wie es den Hintergrund bildet, so die Intonation bestimmt, um sich der völlig anderen Kultur bewußt zu sein, die Jacopo Bellini mit dem Stift hier verewigt.

Wir schauen in den Schloßhof, in dessen Mitte ein reich mit Skulpturen gezierter Brunnen steht. Das Gesinde drängt sich; ein Reiter tummelt sein Pferd; Diener steigen die Treppen auf und nieder; allerlei Getier belebt die Szenerie. In offener Halle speisen die Fürsten. Man möchte glauben, daß der Künstler nichts als ein Abbild höfischen Getriebes habe wiedergeben wollen, bis man schließlich gewahr wird, daß das Ganze doch eine Darstellung aus der heiligen Geschichte sein soll, daß das Haupt des Täufers, vom Rumpfe abgehauen, die Treppe hinaufgetragen und an der Prunktafel unter der Loggia überreicht wird.

Es ist sehr auffällig, in welchem Verhältnis Stoff und Darstellung zueinander stehen. Nur ausnahmsweise wird der heilige Vorgang in großen Figuren gegeben. Dieser Art sind die schöne Maria in ganzer Figur mit Engeln — der Typus der Madonna dem Bilde der Uffizien sehr ähnlich — oder mehrere Darstellungen der Beweinung Christi, die Jacopo, dem einen Entwurf nach zu schließen, als Altarbild zu behandeln gedachte. Meist sind jedoch die Figuren im Verhältnis zu ihrer Umgebung ganz klein angenommen; Prachtgebäude, weites Wiesenland oder starre Gebirgsmassen erfüllen das Blatt und das Figürliche wird direkt zur bloßen Staffage. Beispielsweise gibt Jacopo einmal die Taufe Christi so wieder, daß die beiden Hauptgestalten nebst einer Engelschar ganz in der Ferne des Flußtals sichtbar werden. In der Darstellung des Ganges nach Golgatha sieht man als Schauplatz das Stadtbild mit zahlreichen Türmen und hochragenden Säulen; der Zug hat das Tor verlassen und entfernt sich nach rechts. Links aber sind Arbeiter an der Stadtmauer beschäftigt; sie arbeiten hoch auf dem Gerüst an dem Kalkbewurf, unterbrechen ihr Werk und schauen dem Vorgang zu. Vorn arbeitet ein Mann an der Figur der Fruchtbarkeit, die eine am Boden liegende Säule zieren soll. Weiter rechts ist ein Reiter mit seinem Roß gestürzt und ein andrer läuft, ihm aufzuhelfen.

So gewinnt man den Eindruck, daß dem Meister der heilige Stoff nur Vorwand war, seine Mittel zu entfalten. Was ihn fesselt, ist Reichtum der Figuren, abwechselnde Bilder, Ritter, Pferde, kostbarer Prunk, stolze Bauten und Landschaft. Offenbar interessiert ihn alles und jedes; so z. B. studiert er das Pferd sehr sorgfältig und gibt in seinen besonders zahlreichen Darstellungen vom Kampf Sankt Georgs mit dem Drachen das sich hoch bäumende Tier besonders charakteristisch wieder. Giovanni Bellini scheint eine dieser Skizzen für die Predella in Pesaro benutzt zu haben. Die Löwen, die er vielleicht im fürstlichen Zwinger sah, hat er wiederholt und in den verschiedensten Stellungen festzuhalten versucht. Dann wieder gibt er eine Schwertlilie ganz getreu in Farben, mit der Gewissenhaftigkeit eines Albrecht Dürer, oder zeichnet das Muster eines kostbaren, frühen, sizilisch-arabischen Stoffs in sein Buch ein.

Aber nicht nur die Vornehmen finden darin ihren Platz; er beobachtet auch das Volk gern in seinem Tun und hält es mit dem Stift fest. Er schildert den Handwerker bei der Arbeit; er zeichnet den Bauersmann ab, der mit hochbepackter Kiepe auf dem Rücken die Landstraße daherkommt. Jacopo ist also einer der ersten, die in Italien das Genre gepflegt haben.

All das erweckt unser Interesse an dem Künstler, der mit so klaren Augen um sich sah und alles der Wiedergabe wert erachtete. Nicht zuletzt die Land-

*) Doch will ich nicht verschweigen, daß im Pariser Band sich ursprünglich (nach dem Inhaltsverzeichnis des Quattrocento, das darin enthalten ist) die folgenden Blätter befanden: Einige Schiffe in verschiedenen Arten; Architektur mit dem Dogen Foscari (1423—1457) und andere. Auffallenderweise fehlen gerade diese Blätter.

schaft. Die Gebirgsformation, die starre Einöde unfruchtbaren Bodens fesselt ihn ebenso, wie das nährende Ackerland. Wie oft schildert er in Hintergründen die wohlbestellte Ebene, in der Feld an Feld grenzt, von Furchen durchzogen, mit Weidenbäumen oder Hecken eingefaßt. Man staunt dergleichen zu dieser Zeit in Italien zu finden; denn die Wiedergabe ist so präzis und so getreu im Ton, wie bei einem Niederländer, etwa beim Meister von Flémalle (man vergleiche hier den Hintergrund auf dessen Bild im Museum von Dijon). Einmal schildert er ein von Bergen begrenztes Wiesenland, in dem Hunde einen Hasen aufgespürt haben und ihn mit weitausgreifenden Sätzen, von ihrem Herrn angefeuert, verfolgen.

Die Landschaft gibt ihm gelegentlich Bilder von ergreifender Großartigkeit ein. Nichts geht, scheint mir, über ein Blatt des Louvrebandes. Man sieht ein schmales Hochland, steinigen Boden, hochragende, felsige Berge vor sich. In dieser Einöde stehen die drei Kreuze aufgerichtet. Im Hintergrund schreitet, die einzige Figur auf dem Blatt, ein Mann mit einer Stange über der Schulter. Nie glaubt man eine ergreifendere Darstellung von Golgatha gesehen zu haben.

So scheinen die beiden Skizzenbücher das Unrecht, das das Geschick, blind im Erhalten, wie Zerstören, dem Jacopo zugefügt hat, auszugleichen; denn bei keinem Meister der Frührenaissance ist uns ein so intimer Einblick in die Werkstatt seiner Kunst zu tun verstattet. Transponieren wir diese Zeichnungen in Gedanken in farbige Realität, so werden wir eine Vorstellung gewinnen, wie Jacopos große Kompositionen, die zugrunde gingen, ausgesehen haben. Eine Erzählerfreude, wie man sie aus Gentiles oder Pisanellos Bildern kennt; ein Beleben des Stoffs durch fein beobachtete Züge des täglichen Lebens; wie herrlich mag das in den vollen Farben, die wir aus den wenigen erhaltenen Bildern kennen, gewirkt haben.

Der Künstler stellt sich uns als echter Sproß seines Heimatlandes dar, mit seinem offenen Sinn für alle Erscheinungen und für die Natur, mit seiner Lust zu fabulieren, wie er so gern bei dem einzelnen verweilt und allerhand anekdotisch vorbringt, obgleich es mit dem Gegenstand selbst in keinem unmittelbaren Zusammenhange steht. Ja, man muß ihm vorwerfen, daß er über dem schmückenden Beiwerk öfters das Wesentliche, den eigentlichen Vorwurf, den er behandeln wollte, aus dem Auge zu verlieren scheint. Vergleicht man ihn daher mit den Meistern, die etwa gleichzeitig am Arno tätig gewesen sind, so wird man ihn nicht so groß, wuchtig, ernst finden, wie einen Uccello oder Castagno etwa, sondern wird ihn in seinen Intentionen eher mit Benozzo Gozzoli vergleichen mögen, dem er doch an unmittelbarer Beobachtung wie an Können weit überlegen scheint.

In seiner Vaterstadt aber darf er eben durch diese Eigenschaften als Beleber und Erwecker gelten. Wenn hier in der unmittelbaren Folgezeit zahlreiche Bilderzyklen entstanden, in denen Heiliges und Profanes aufs reizendste gemischt erscheint, Bilder, deren gewiß nicht letzter Reiz darin besteht, daß sie uns ein getreues Abbild vom venezianischen Leben und Treiben am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten haben, von einem koloristischen Reiz zudem, der in der ganzen gleichzeitigen Kunst seinesgleichen nicht hat, so darf man auf Jacopo Bellini als den Meister deuten, der zuerst diese neuen Werte für seine Heimat gewann.

Gentile Bellini.

Ueber die Anfänge des guter Tradition nach älteren Sohnes, Gentile Bellini, der wahrscheinlich 1429 zur Welt kam, sind wir völlig im Dunkel. Er hatte 1460 dem Vater bei dem Altarwerk in Padua geholfen; aber das früheste datierte Werk, das wir von ihm kennen, das Bild des Patriarchen Lorenzo Giustiniani, ist noch später, 1465, entstanden, als der Künstler schon im vierten Jahrzehnt seines Lebens stand. Die Tatsache, daß er um dieselbe Zeit berufen worden war, die Orgelflügel für San Marco zu malen, spricht für die Schätzung, deren sich der Künstler dazumal in seiner Heimat erfreute.*)

Die gewaltigen Bilder offenbaren nun ganz deutlich den Eindruck, den ihm in Padua die Fresken seines Schwagers Mantegna bei den Eremitani gemacht hatten. Man darf soweit gehen, zu sagen, daß er, was an diesen Bildern gut ist, von dort hergenommen hat. Die Vorderseiten zeigen die beiden Hauptheiligen, Markus und Theodor, am Eingang eines sich vertiefenden Bogens in ruhiger Haltung (Abb. 11 u. 12). Das offenbare Vorbild für die Architektur hat man in jenem Fresko Mantegnas zu suchen, in welchem dargestellt ist, wie Jakobus zum Richtplatz geführt wird. Wie der Kontur des Heiligen Markus in die Architekturlinien einschneidet, und die klassizierenden Formen des Bogens, hat er ganz gewiß jenem Werk abgesehen. Hier hat er auch gelernt, wie man Figuren dem hohen Standort, für den die Bilder bestimmt gewesen sind, entsprechend richtig wiedergibt, so daß die Füße von der Balustrade überschnitten und dem Auge des Beschauers entzogen sind. Aus jenen Paduaner Fresken stammt auch der Schmuck der schweren Fruchtkränze. Entbehren diese zwei Heiligen, bei einer unleugbaren Schwerfälligkeit, der Großheit nicht, so sind die beiden Bilder der Rückseiten (Abb. 13 u. 14) übertrieben plump und direkt grob gemalt. Gesichter, Gewandung, die Felsen: alles ist anmutbar und stilisiert. In der Behandlung des aufsteigenden, vielfach zerrissenen Felsbodens auf dem Franziskusbild wird man wiederum die Anlehnung an Mantegna unschwer herausfinden.

Muß man zur Entschuldigung für manches, was an diesen Kolossalfiguren stört, anführen, daß sie berechnet waren, in großer Entfernung von unten gesehen zu werden — in der sogenannten Opera von San Marco, wo sie jetzt aufgestellt sind, kann man sie nicht beurteilen —, so vermag freilich das 1465 datierte Bild des Patriarchen Lorenzo Giustiniano (Abb. 15 u. 16) keine wesentlich günstigere Vorstellung zu erwecken. Das aus der Madonna dell' Orto stammende Bild ist allerdings in einem traurigen Zustand der Erhaltung auf uns gelangt; auf dünner Leinwand in Temperafarben gemalt, hat es durch Feuchtigkeit so gelitten, daß man eigentlich nur noch die Zeichnung der Komposition vor sich hat. Schon hier aber tritt die beste Eigenschaft Gentiles völlig ausgebildet entgegen: ruhige Beobachtung der wesentlichen Eigenschaften eines Kopfes und die Fähigkeit, die bestimmenden Linien präzis wiederzugeben. Die machtvolle Häßlichkeit des Patriarchen hat einen ins Großartige gesteigerten Zug und auch die (leider arg zerstörten) Köpfe der verehrenden Geistlichen zu beiden Seiten sind voll Charakter. Wo sich Gentile aber von der Realität entfernt und zu idealisieren anfängt, wie in den zwei Engelsgestalten, tritt wieder sein Mangel an Anmut und an Schwung deutlich zutage. So ist auch die Behandlung des Stofflichen, der Faltenwurf, steif und reizlos.

Wer sich auf Grund dieser Bilder eine Vorstellung von Gentiles Können zu dieser Periode gebildet hat, dem wird es nicht ausgeschlossen erscheinen, daß das

*) Crowe und Cavalcaselle haben die Angabe, diese Orgelflügel seien 1464 gemalt worden; sie läßt sich aber nicht durch Dokumente erhärten.

Bild der Madonna mit zwei Stiftern in der Berliner Galerie (Abb. 17), das durch eine zweifellos alte Inschrift auf dem dazu gehörigen Rahmen (so ist auch das Bild der venezianischen Akademie von Jacopo Bellini auf dem Rahmen signiert) gut beglaubigt ist, tatsächlich ihm angehört. Morelli hat es mit Rücksicht auf die groben Formen nicht anerkennen wollen, und ich selbst konnte mich früher nicht dazu entschließen, an die Echtheit zu glauben. Ein gewisser Stilzusammenhang mit Jacopo Bellini aber ist unleugbar; und wenn man auf die mangelnde Anmut, ja Plumpheit hinweist, so nennt man eben Eigenschaften, die für die früheste Periode Gentiles charakteristisch sind. Freilich darf man zum Vergleich nicht die späten großen Kompositionen, noch die Madonna der Sammlung Mond heranziehen, die einer ganz anderen Stilstufe in der künstlerischen Entwicklung des Gentile angehören.

Im folgenden Jahre (1466) findet man Gentile mit großen Aufträgen für die Scuola di San Marco betraut; aber seine Bilder sind ebenso, wie die des Vaters, des Bruders und anderer Künstler nicht viel später bei einem Brand zugrunde gegangen. 1476 hat er dann, dies sei gleich hier angemerkt, für dieselbe Scuola den Entwurf einer Kanzel geliefert, die der berühmte Bildhauer Antonio Rizzo ausführen sollte.

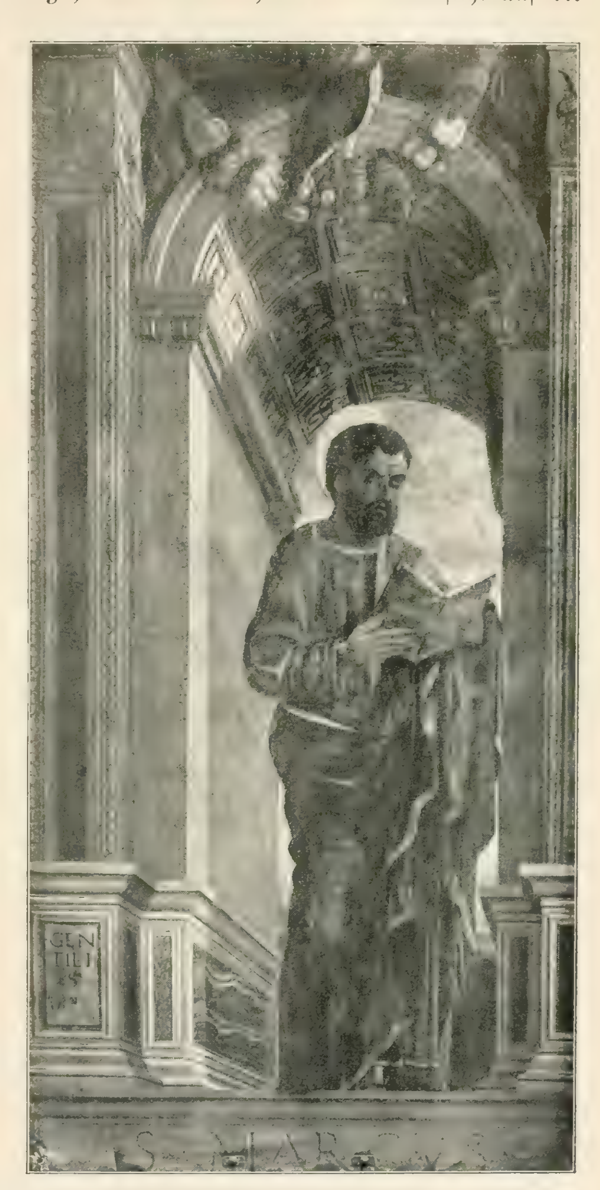


Abb. 11. Gent. Bellini: S. Markus (Orgelflügel). Venedig, San Marco. (Zu Seite 22.)

Wie namhaft gegen Ende der sechziger Jahre des Künstlers Stellung war, geht daraus hervor, daß Kaiser Friedrich III. bei seinem Besuch in Venedig im Februar 1469, an den noch lange danach eine im Altartisch des Hauptaltars der Frarikirche gefundene Urkunde erinnert hat, ihm die Würde eines „Pfalzgrafen“ verlieh, die gleiche, die später von Karl V. Tizian erteilt worden ist. Viele Jahre danach hat der Maler von seinem Privileg Gebrauch gemacht und in Venedig einen Notar kreiert (1501). Sein vom Kaiser verliehener Titel ist aber in dem Gedächtnis der Nachwelt ganz in Vergessenheit geraten durch eine andere ähnliche Würde, die ihm ein Jahrzehnt später der Sultan



Abb. 12. Gent. Bellini: S. Theodor (Orgelflügel). Venedig, S. Marco. (Zu Seite 22.)

verlieh, und durch den besonderen Nimbus, den eine Reise ins ferne Land um Gentile Bellinis Namen gewoben hat.

Bevor aber dieses Ereignis eintrat, war Gentile zum offiziellen Maler der venezianischen Republik bestellt worden. Damit war es auf die folgende Weise zugegangen. In den einleitenden Worten wurde erzählt, wie durch die Berufung des Gentile da Fabriano und Pisanellos der bildliche Schmuck des großen Ratssaales im Dogenpalast zu Ende geführt worden war. Aber schon bald darauf zeigten sich an den in der Hauptsache aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Bildern ernste Beschädigungen, offenbar durch klimatische Einwirkung verursacht, so daß bereits 1422 ein geeigneter Maler fest angestellt werden sollte, um die Schäden sofort wieder auszubessern und den Bilderzyklus in gutem Stand zu halten. Doch war auf diese Art ein Untergang endlich nicht aufzuhalten. 1474 erbot sich daher Gentile Bellini die Wiederherstellung der Bilder für jetzt und die Zukunft zu übernehmen, ohne Gehalt, nur gegen Erstattung der Unkosten: dafür sollte ihm die erste Maklerstelle am Kaufhaus der Deutschen (Fondaco dei Tedeschi), die frei würde, zugestanden werden. Das war eine Sinekure, über die der Senat zu verfügen hatte, und die dem Inhaber etwa 120 Dukaten im Jahr einbrachte. Es ist dann üblich geworden, dem jedesmal angesehensten Maler seiner Zeit eine solche Stelle zu verleihen, wogegen er die Verpflichtung hatte, das Porträt jedes neugewählten Dogen für den Palast gegen eine geringe Entschädigung zu malen. Gentile und Giovanni Bellini, Tizian, Tintoretto haben nacheinander diese Stelle innegehabt.

Gentile war fünf Jahre lang für den höchsten Magistrat seiner Heimat tätig, ohne daß wir weiteres darüber erfahren. Da erschien am 1. August 1479 ein Gesandter des Sultans Mohammed II. und überbrachte Briefe seines Herrn, durch welche dieser den Dogen zur Hochzeit seines Sohnes einlud und die Bitte aussprach, die Signorie möchte ihm einen guten Maler zusenden. Die Einladung wurde

dankend abgelehnt, zugleich aber beschlossen, Gentile Bellini „ottimo pittor“ nach Konstantinopel zu schicken. Da nicht vorauszusehen war, wie lange der Meister abwesend sein würde, der Saal des großen Rats aber nicht auf unbestimmte Zeit in unzulänglichem Zustand bleiben konnte, so wurde am 28. August Giovanni Bellini zum Stellvertreter seines Bruders unter den gleichen Bedingungen, ebenfalls unter Verheißung einer Maklerstelle am Kaufhaus der Deutschen, ernannt. Am 3. September reiste Gentile auf der Galeere des Kapitäns Melchiorre Trevisano nach Konstantinopel ab, begleitet von dem Bildhauer Bartolommeo Bellano; denn auch um einen Bildhauer und Bronzegießer hatte der Sultan gebeten.

Sultan Mohammed II. war eine seltsame Verkörperung derselben Bestrebungen, die so viele der italienischen Herrscher seines Zeitalters charakterisiert; wie bei den kleinen Tyrannen hier, war auch in ihm Gutes und Böses, Großes und Niedriges wundersam gemischt. Ausgezeichnet als Herrscher und Kriegsführer, befleckte er seinen Namen durch Grausamkeit und Wollust; aber dieser selbe Mann hatte wieder ein für die Umgebung, in der er lebte, doppelt merkwürdiges Interesse an der Kultur des Abendlandes. Er ließ sich griechische und römische Klassiker ins Türkische übertragen, hörte am liebsten von den Taten Alexanders und Cäsars; die Philosophie blieb ihm nicht fremd; ja er besprach sich mit dem Patriarchen von Konstantinopel über die Fragen der christlichen Religion. Die Dichter hatten sich seiner besonderen Gunst zu erfreuen, und von ihm selbst wird berichtet, daß er in persischer Sprache gedichtet habe. Die erste Bibliothek in der Hauptstadt war seine Gründung.

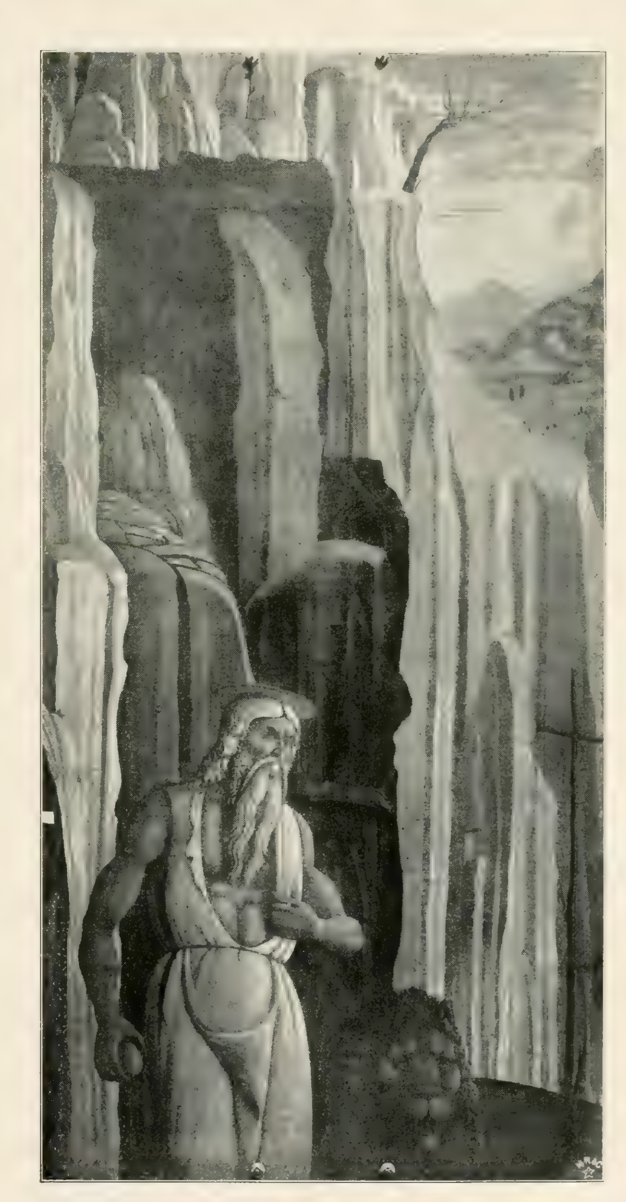


Abb. 13. Gent. Bellini: Der heilige Hieronymus. Venedig, San Marco. (Zu Seite 22.)

Das Interesse, das er für die bildende Kunst empfand, ließ ihn eine bekannte Vorschrift des Koran, die den Mohammedanern bildliche Darstellungen verbietet, außer acht setzen. Einst — viele Jahre zuvor — hatte der berühmte Medailleur Matteo de' Pasti die Fahrt ins Türkenreich angetreten,



Abb. 14. Gent. Bellini: Der heilige Franz. Venedig, San Marco. (Zu Seite 22.)

auf Geheiß seines Herrn, des Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini, dem der Sultan den Wunsch zu verstehen gegeben hatte, den vielseitigen Meister bei sich zu sehen, um durch seine Kunst das Andenken seiner Vorfahren und anderer ausgezeichneter Männer verewigen zu lassen. Doch bleibt ungewiß, ob Matteo das Ziel seiner Fahrt je erreicht hat. Bei einer anderen Gelegenheit hatte sich der Herrscher an den König von Neapel gewandt und um einen Maler ersucht; von dort aus ist Costanzo an den Hof gekommen, wo er viele Jahre gelebt haben soll; er hat 1481 die großartige Porträtmedaille Mohammeds gefertigt, die auf dem Revers diesen zu Pferde darstellt.

Dies war der Fürst, an dessen Hof sich Gentile Bellini begab. Von seinem Aufenthalt in Konstantinopel, dessen Dauer wir nicht genau kennen, der aber sicher mehr als ein Jahr betragen hat, würden wir uns mit der dürftigen Erzählung Vasaris und dem, was spätere Tradition ausschmückend hinzugetan hat (bei Ridolfi zu lesen), begnügen müssen, wäre nicht in neuerer Zeit der Bericht eines Mannes bekannt geworden, der zur nämlichen Zeit und am gleichen Hofe gelebt hat. Das war Giovan Maria Angiolello aus Vicenza, der als Sklave dem Prinzen Mustapha, ältesten Sohne des Sultans, gedient hatte, und der jetzt nach dessen Tode in Konstantinopel lebte, der Verfasser einer türkischen Geschichte. Dieser Autor nun erzählt, daß Gentile für den Sultan die Stadt Venedig zeichnen mußte, womit auch der Türkenherrscher der Leidenschaft seiner Zeit für topographische Bilder den Zoll entrichtete, daß er ferner alle Männer, die im Rufe der Schönheit standen, zu porträtieren hatte, und daß er endlich für ihn verschiedene schöne Bilder, hauptsächlich laszive Gegenstände, malte, „so daß er,“ heißt es in der Chronik, „in seinem Serail eine große Zahl bewahrte; diese ließ sein Sohn Bajazet bei seinem Regierungsantritt alle im Basar verkaufen und viele wurden von unseren (d. h. italienischen) Kaufleuten erstanden.“

Von der Vertrautheit zwischen dem Fürsten und dem Maler erzählt derselbe eine Anekdote. Einst gab Mohammed dem Gentile den Auftrag, ihm das Porträt eines Derwisches zu malen. Als der Künstler das fertige Bild überbringt, sagt der Sultan zu ihm: „Du weißt, Gentile, daß ich dir immer erlaubt habe, mit mir frei zu reden, doch mußt du die Wahrheit sagen: nun sag' mal, was denkst du von dem Mann?“ Worauf Gentile ihm erwiderte, er halte ihn für einen Narren. Der Sultan bestätigte es; und nach einigem Hin und Her machte Gentile dem Sultan den Vorschlag, jenen zum Haupt der Derwische zu ernennen: und so sei es geschehen.

Zu wiederholten Malen hat Gentile die Züge des Sultans künstlerisch festgehalten. Einmal in der einzigen Medaille, die von seiner Hand bekannt ist, und deren Rückseite, drei Kronen zeigend, als Legende der Name und alle Titel des Verfertigers einfassen. Aber die Leistung ist mittelmäßig in der Charakteristik; sie gibt uns nicht das Bild des mächtigen Herrschers, wie Costanzo in seiner Medaille, noch die Vorstellung einer bedeutenden geistigen Anlage, wie Gentile selbst sie in ganz überraschender Weise durch das gemalte Porträt (jetzt im Besitz von Lady Layard in Venedig; Abb. 18) auszudrücken verstanden hat.



Abb. 15. Gent. Bellini: S. Lorenzo Giustiniani.
Venedig, Akademie. (Zu Seite 22.)

Es ist ein in mehrfacher Hinsicht merkwürdiges Bild. Etwas Exotisches ist darin, das allem echt italienischen Renaissanceschmuck ungeachtet dem Bild eine Sonderstellung unter allen Porträts der Zeit sichert. Wie hat man sich allein diese architektonische Einfassung zu denken, die dem Rahmen einer fein ziselierten Plakette gleicht? Reales und Unwirkliches, selbst Unwahrscheinliches sind in diesem Bild vereint. Ein kostbarer orientalischer Brokat, reich mit Juwelen bestickt, ist über die Brüstung gelegt, hinter der die Halbfigur Mohammeds, von jenem Rahmen eingefaßt, sichtbar wird. Der Herrscher ist seitlich blickend — nicht



Abb. 16. Gent. Bellini: S. Lorenzo Giustiniani (Ausschnitt).
(Zu Seite 22.)

wie allgemein damals üblich, gegen den Beschauer gewendet — wie im Sinnen dargestellt. Trotzdem keine der auffallenden physiognomischen Besonderheiten verschönt ist, besonders nicht die Form der Adlernase, die fast bis auf den Mund herabhing, hat man nicht den Eindruck eines Mannes, der sich in Exzessen von Grausamkeit und Wollust erging. Ein Denker, Grübler, Sucher: so möchte man ihn charakterisieren. Gewiß liegt hierin zum Teil des Malers Verdienst, der den rechten Moment zu fassen wußte und ihn besonders für dieses Porträt wählte, das er kurz vor seiner Abreise malte (datiert vom 25. November 1480) und vielleicht zur Mitnahme in die Heimat bestimmte. So eigenartig und stark ist die Auf-

fassung, daß man bei dem Vergleich mit der Medaille Mühe hat, dieselbe Person hier und dort zu finden: eine Beobachtung, die man sonst nur macht, wenn verschiedene Meister die gleiche Persönlichkeit porträtiert haben.

Nach einem anderen Porträt scheint der Holzschnitt hergestellt zu sein, der den



Abb. 17. Gent. Bellini: Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Zu Seite 23.)

Kaiser im reinen Profil darstellt, und der sich in Paolo Giovios „Elogia virorum illustrium“ findet. Der Begründer des Museums in Como bemerkt ausdrücklich, daß er ein Bild von der Hand des Gentile Bellini besessen habe; trotzdem ist nicht ausgeschlossen, daß jene Reproduktion auf Grund der Medaillen von Bellini und Costanzo hergestellt worden ist.



Abb. 18. Gent. Bellini: Sultan Mohammed II. Venedig, Lady Layard.
Nach einer Orginalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 27.)

Das Sultanporträt war bisher das einzige erhaltene Dokument von Gentiles Tätigkeit als Maler in der türkischen Hauptstadt. Da ist vor kurzem unser Besitz durch eine kostbare Miniatur bereichert worden, die, mit anderen Blättern in einem Bande befindlich, in Konstantinopel selbst durch Herrn Dr. Martin erworben wurde. Es ist das Porträt eines jungen Mannes in türkischer Tracht, der ganz im Profil gesehen über eine Schreibtafel gebückt dasitzt, den Griffel in der Hand haltend. Von einem Späteren ist einiges geändert und hinzugetan, doch zum Glück nichts von der charaktervollen Feinheit der Beobachtung, welche Haltung und Bewegung zu erkennen geben, genommen worden. Wir haben in der Gestalt nach Sarres ansprechender Vermutung vielleicht einen jener christlichen Jünglinge zu sehen, die im Serail aufgezogen und in den Wissenschaften unterrichtet wurden. Eine persische Inschrift aus späterer Zeit ist wohl auf Bellini als den Meister zu deuten.

Diese Miniatur erhält vollgewichtige Beglaubigung durch die zwei Zeichnungen eines Türken und einer Türkin (Abb. 19), die im British Museum aufbewahrt werden. Denn durch Einzelheiten läßt sich erweisen, daß, wer diese gemacht hat, auch die Miniatur ausgeführt haben muß. Und jene Federzeichnungen, die von

einem Venezianer des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt sein müssen — das beweist, vom Stil abgesehen, eine im venezianischen Dialekt beigeschriebene Farbennotiz —, lassen doch eben nur einen Urheber, Gentile Bellini, zu. Es sind offenbar Skizzen, die der Meister für sich selbst gemacht hat, wertvolle Aufnahmen, sowohl um die Neugierde der Freunde daheim zu befriedigen, als um sie gelegentlich für künstlerische Arbeiten verwerten zu können. Gentile hat zweifellos zahlreiche Blätter dieser Art vom Goldenen Horn nach Hause mitgenommen; nur jene zwei blieben im Original erhalten, während mehrere andere, im Louvre und im Städelschen Museum in Frankfurt, in Kopien auf uns gekommen sind, deren Treue so groß ist, daß man selbst in ihnen noch den Duktus des Meisters wiedererkennt.

Diese Blätter sind auf irgendeine Weise zur Kenntnis des Malers Pinturicchio gelangt; er hat sie benutzt, als er im Appartamento Borgia Figuren von Orientalen darzustellen hatte, und hat mehrere derselben Zug um Zug in jenen Fresken wiedergegeben.

Damit ist erschöpft, was an Zeugnissen von Gentiles Aufenthalt in der Türkei auf uns gekommen ist. Wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1480 hat der Maler vom Sultan Abschied genommen, der ihm den Titel eines Bei verlieh, was Bellini in den mehr europäischen des „Eques auratus“ übersetzte, mit dem er fortan gern seine Bilder signierte. Ferner hing er ihm eine kostbare goldene Kette um, die noch mehr als ein halbes Jahrhundert später Vasari im Besitz seiner Erben hat bewundern können. Auf dem letzten seiner Bilder, dem nachgelassenen, das der Bruder Giovanni vollendet hat (Predigt des hl. Markus in der Brera) sieht man vorn links Gentile mit dieser Goldkette angetan dargestellt.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat ist Gentile mehr als ein Jahrzehnt hindurch hauptsächlich für die venezianische Signorie tätig, in deren Auftrag er an dem Schmuck des großen Ratssaales arbeitet und noch andere Werke auszuführen erhält. Obwohl unsere Kenntnis dieser Verhältnisse lückenhaft ist, dürfen wir vermuten, daß man um 1480 oder wenig später, in der Erkenntnis, mit dem Ausbessern der alten Bilder sei immer nur für den



Abb. 19. Gent. Bellini: Türkin (Federzeichnung). London, Britisch Museum. (Zu Seite 30.)



Abb. 20. Gentile Bellini (?): Papst Alexander III. überreicht dem Dogen Ziani ein Schwert (Federzeichnung). London, Britisch Museum. (Zu Seite 34.)

Augenblick geholfen, den Beschluß faßte, die Dekoration des Saales vollständig erneuern zu lassen, und diese Aufgabe in die Hände der beiden Brüder Bellini legte.

Dies geschah nun in einer wesentlich veränderten Form. Denn in der Zwischenzeit war, vermutlich im Zusammenhang mit dem Aufenthalt des Malers Antonello da Messina in Venedig (1475—1476), ein Umschwung der technischen Mittel erfolgt, die wir meist als Einführung der Ölmalerei bezeichnen, obwohl man, beiläufig bemerkt, sich darunter etwas wesentlich anderes vorzustellen hat, als Ölmalerei im modernen Sinne. Tatsache ist, daß Antonello ein Altarbild in der Kirche San Cassiano in Venedig gemalt hatte, das offenbar durch zwei Eigenschaften, Naturalismus im Sinn der niederländischen Meister und unbegreifliche technische Vollendung dank eines neuen Bindemittels, eine Revolution unter den Malern und den Kunstfreunden der Stadt hervorrief. Man führte die Fremden in die Kirche, um die Madonna mit Heiligen zu bewundern, die Antonello am Altar des Pietro Bon gemalt hatte: „Sie sind nach Urteil Kunstverständiger höchst verdienstvoll und vollkommen", schrieb ein junger Florentiner, Giovanni Ridolfi, 1480 in sein Reisetagebuch.

Daß die Brüder Bellini die neue Technik sich rasch zu eigen machten, beweist die Eingabe ihres Hauptkonkurrenten in Venedig, des Alvise Vivarini, vom Jahr 1488 an die venezianische Signorie, worin er bat, ein Bild für den großen Rat ausführen zu dürfen: er erbot sich, es in der Weise zu machen, wie gegenwärtig die zwei Brüder Bellini arbeiten. Die neue Technik brachte es mit sich, daß man nicht wieder direkt auf die Wand, sondern auf Leinwandbildern arbeitete.

Über die Tätigkeit Gentiles fehlt es uns leider an genaueren Daten; aber wir können berechnen, daß er von den zweiundzwanzig Bildern des großen Ratssaales mindestens sechs ausgeführt hat, während fünf auf seinen Bruder entfallen.

In diesen Kompositionen war, ebenso wie in dem älteren Zyklus, die venezianische Legende vom Konflikt Papst Alexanders III. und Kaiser Barbarossas

dargestellt: wie der Papst vor dem Gegner in das sichere Venedig flüchtet, hier erkannt und vom Dogen geehrt wird, wie die Venezianer für den Papst in den Kampf ziehen und in einer gewaltigen Seeschlacht Sieger bleiben, endlich des Kaisers Unterwerfung, und wie Papst und Doge zusammen nach Rom ziehen. Die Verleihung aller Privilegien, deren sich der Doge wie ein Souverän erfreut, war in mehreren Bildern verherrlicht. Die Markusstadt mit ihrem unvergleichlichen Festplatz und der Kirche bildete meist den Hintergrund; nur für die letzten drei Bilder war der Schauplatz nach Rom verlegt, und man sah die Engelsburg und den Lateran dargestellt.

Von all diesen Arbeiten der Bellini, Alvise Vivarinis und Carpaccios, die erst wesentlich später durch Bilder von Tizian und dessen Sohn Orazio, von Paolo Veronese und Tintoretto beschlossen wurden, ist nichts auf uns gekommen. Eine Feuersbrunst, die am 20. Dezember 1577 im Dogenpalast ausbrach, hat dieses ganz einzige Dokument venezianischer Historienmalerei vernichtet. Es bleiben zur Rekonstruktion die Beschreibungen Vasaris und Sansovinos, die übrigens in der Zuerteilung der Bilder an die einzelnen Künstler voneinander abweichen, und zwei Zeichnungen übrig. Man kann aus jenen entnehmen, daß hier eine außerordentliche Versammlung bedeutender Bildnisse zu sehen war: alles, was Venedig an großen Namen im Quattrocento besaß, war daselbst porträtiert. Dazu kamen die wundervollen venezianischen Veduten, wie wir sie aus Gentile Bellinis andern Zyklen kennen. Vasari rühmt besonders die Darstellung



Abb. 21. Nach Giovanni Bellini: Der Doge huldigt Papst Alexander III. (Pinselzeichnung). Florenz, Uffizien. (Zu Seite 35.)

der Seeschlacht als höchst vollendet; die Natur im Aufruhr wirkte so großartig, wie die Leidenschaft der Menschen. Unter das zehnte Bild hatte Gentile seinen Namen gesetzt, und in einem Distichon die Berufung durch den Sultan und die Verleihung der Ritterwürde erwähnt.

Keiner der Zeitgenossen hat daran gedacht, diesen Zyklus in Zeichnungen



Abb. 22. Gent. Bellini: Madonna. London, Sammlung Dr. Ludwig Mond. (Zu Seite 36.)

festzuhalten, während so viele Reproduktionen mit Feder, Stift und im Stich nach jedem erhaltenen antiken Kapitell, nach jeder Säule und jedem Mauerrest des Altertums angefertigt worden sind. So wird die Beschreibung nicht durch die bildliche Anschauung ergänzt. Nur von jener Szene, wo der Papst dem ausziehenden Dogen ein Schwert überreicht, im zwölften Bilde, ist die eine Hälfte erhalten, einmal in einer Zeichnung auf Pergament im British Museum,

die vielleicht Gentile Bellinis Originalentwurf ist (Abb. 20), sodann in der Kopie jenes Blattes von Rembrandts Hand in der Albertina in Wien, deren Bedeutung Franz Wickhoff zuerst erkannt hat.

Die Hauptgruppe eines anderen, des achten Bildes, findet man in einem Blatt der Uffizien dargestellt (Abb. 21). Hier sieht man einen Mann mit der Kopfbekleidung aus feinem Leinen, Camauro genannt, die der Doge unter der Mütze trägt, und im Hermelinkragen vor einem einfachen Mönche knien, der ihn segnet; diesen begleiten zwei andere Mönche. So sah man es auf Giovanni Bellinis Bild: als ein Fremder den als Mönch im Kloster der Carità sich verborgen haltenden Papst erkannt und es dem Dogen gemeldet hatte, begab sich dieser mit der Signorie und dem Klerus dorthin, kniete vor dem Papst nieder, ihm die Füße zu küssen, und bat ihn, päpstliche Gewande anzutun. — Das Blatt in den Uffizien ist venezianisch, sieht aber nicht wie die Originalstudie eines Meisters aus.



Abb. 23. Gent. Bellini: Doge Francesco Foscari. Venedig, Museo Correr. (Zu Seite 38.)

Das sind die beiden einzigen Erinnerungen an jene älteren Bilder des großen Ratssaales, die man bisher kennt.

Mit dem historischen Zyklus gingen die Dogenbildnisse, deren Reihe den oberen Fries des Saales bildete, zugrunde, ebenso jene Votivbilder, auf denen ein Doge in Huldigung vor Maria und dem Christkind dargestellt zu werden pflegte.

Ein solches Votivbild, ein Werk von großer Bedeutung, ist uns in einem Gemälde erhalten geblieben, das aus dem Haus Mocenigo in die Londoner National Gallery gelangt ist. Der Doge Giovanni Mocenigo (1477 bis 1485) ist darauf vor der Gottesmutter kniend dargestellt, die den ihn segnenden Christusknaben auf dem Schoß hält. Hinter dem Fürsten steht sein Namensheiliger mit einer empfehlenden Handgeste; die entsprechende Stelle gegenüber füllt St. Christoph aus, der sich hinter dem Thron hält und ohne jeden Zusammenhang mit dem Vorgang bleibt. Zwischen Maria und dem Dogen steht ein Altar von antiker Form mit einer lateinischen Inschrift, die für Venedig, sein Volk und den Senat und zuletzt für den Bildstifter Heil erfleht.

Dieses Bild würde schon als einzige derartige Komposition aus dem Quattrocento bedeutendes Interesse verdienen, auch wenn nicht die energische Zeichnung der Figuren, die schöne weite Seelandschaft, die den Abschluß bildet, einen namhaften Meister als ihren Verfertiger ankündete. Dabei ist die Komposition so

ungewandt als möglich, jede Figur für sich allein gestellt; man weiß sich nicht zu erklären, wie der schwere Marmorthron und der kleine Altar mit der Inschrift in die Landschaft hineinkommen u. dgl. m.

Nachdem der Name des Carpaccio, den das Bild früher trug, mit einer falschen Inschrift verschwunden ist, wurde von Ludwig und Molmenti derjenige des Lazzaro Sebastiani dafür vorgeschlagen, ohne daß diese Zuschreibung irgendwie zu befriedigen vermag; andrerseits ist Gentile Bellini als Maler genannt worden. Nun ist ein gewisser Zusammenhang mit den Madonnen Jacopos nicht



Abb. 24. Gent. Bellini: il Doge Giovanni Mocenigo. Venedig, Museo Correr.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 38.)

zu leugnen, während doch die Einzelform weit besser verstanden und gereifter ist; manches darin aber (z. B. die Landschaft) läßt sich aus den uns bekannten Bildern Gentiles stilistisch nicht erweisen. So wird, meine ich, dieses merkwürdige Bild vorläufig noch am besten anonym bleiben, obschon die Zugehörigkeit zu der bellinesken Gruppe festzustehen scheint.

Die thronende Madonna allein hat Gentile um die gleiche Zeit gemalt und hat das Bild mit dem vollen Namen, unter Beifügung seines Rittertitels, bezeichnet. Es ist das einzige ganz gesicherte Madonnenbild, das von ihm erhalten blieb; leider ist es aber sehr restauriert (Sammlung Mond, London; Abb. 22). Man bemerkt auch hier einen schweren, echt venezianisch mit farbiger Marmor-



Abb. 25. Gent. Bellini: Die Reliquie vom heiligen Kreuz in der Prozession auf dem Markusplatz. Venedig, Akademie. (Zu Seite 40.)



Abb. 26. Gent. Bellini: Selbstporträt (Kohlezeichnung)
Berlin, K. Kupferstichkabinett. (Zu Seite 41.)

inkrustation geschmückten Thron, der den Hintergrund fast ganz verdeckt. Feierliche Würde, wie sie dem Andachtsbild ziemt, erdrückt die menschlich nahebringenden Züge; kostbarer Goldbrokat, die Krone auf dem Haupt charakterisieren die Himmelskönigin. Giovanni Bellini hat so etwas auch auf seinen Kirchenbildern nie gemalt. Das Bild hat tiefe, volle Farben; das Rot wiegt vor und gibt dem Ganzen eine ähnliche Harmonie, wie man sie auf dem Porträt des Sultans findet. Gewiß ist das Bild daher kurz nach Gentiles Heimkehr entstanden.

Durch den Brand des Jahres 1577 sind, wie gesagt, auch die Porträts der Dogen zugrunde gegangen, die Gentile als offizieller Maler der Republik zu malen gehabt hat. Andrerseits kann er leicht für die Familien der Fürsten Wiederholungen angefertigt haben; und aus Korrespondenzen mit dem Mantuaner Hof wissen wir tatsächlich, daß er gelegentlich (1493) von draußen um ein solches Dogenbildnis angegangen worden ist. Zwei solche Porträts befinden sich im Museo Correr in Venedig; sie stellen die Dogen Francesco Foscari (Abb. 23) und Giovanni Mocenigo dar (Abb. 24). Den ersteren hat Gentile zwar gekannt; er war ein erwachsener Mann, als jener nach langem Regiment starb (1457); aber es kann sich in diesem Fall gewiß nur um die Wiederholung eines älteren Bildnisses handeln. Zudem ist es, wenn auch charaktervoll in der Zeichnung, andrerseits so grob, daß man es keinesfalls als Werk irgendeines Meisters ansehen kann, während das, durch Restauration stark mitgenommene Porträt des Mocenigo, das diesen in weißem Mantel mit dicken goldenen Knöpfen, im gol-

denen Brokatgewand darunter, darstellt, offenbar von einem feineren Künstler gemalt ist und sehr wohl eine Originalwiederholung von Gentile sein kann. Auch sonst kommen solche Profilbildnisse von Dogen vor, so in der Galerie Layard, ohne daß man eines derselben mit Bestimmtheit als eigenhändige Arbeit des Meisters ansprechen mag.

Unsere Kenntnis von Gentile Bellinis künstlerischem Vermögen würde ganz ungenügend sein, wenn nicht glücklicherweise aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens vier große Hauptwerke, die Bilder, die er für die Bruderschaften von San Giovanni Evangelista und San Marco gemalt hat, erhalten geblieben wären, die ersten drei jetzt in der venezianischen Akademie, das vierte, seine letzte Arbeit, in der Brera in Mailand.

Die Scuola di San Giovanni Evangelista gehörte zu den sogenannten Scuole grandi, deren es sechs gab. An Alter ging ihr nur die Scuola della Carità (die jetzige Akademie) voran. Noch heute gewährt der Bau mit dem entzückenden Marmorportal, das zunächst in einen reich dekorierten Vorhof führt, dem Vorübergehenden ein Bild von seltenem malerischen Reiz. Diese Bruderschaft hatte im Jahr 1369 eine besonders kostbare Reliquie, ein Stück vom Kreuze Christi, durch einen Ritter, der Kanzler des Reiches Jerusalem gewesen war, erhalten und diese mit einem wundervollen Reliquiar in Form des Kreuzes umschlossen, das noch erhalten ist.

Als daher im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts die Antisala der Scuola mit Bildern von den namhaftesten Meistern geschmückt wurde — außer Gentile Bellini waren hier Lazzaro Sebastiani, Carpaccio, Mansueti und Diana tätig —, ergab sich das Thema für die Bilder von selbst: es sollten die Wunder der Kreuzesreliquie darin zur Darstellung gelangen.

Das große Prozessionsbild, mit welchem Gentile seine Arbeit begann, hat



Abb. 27. Gent. Bellini: Detail aus dem Prozessionsbilde. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 41.)

ein Wunder zum Gegenstand, das am Tag des heiligen Markus des Jahres 1444 geschehen war (Abb. 25). Ein Bürger aus Brescia, Ser Jacomo Salis, hatte die Nachricht von einer schweren Verletzung seines Sohnes erhalten. Als die Kreuzesreliquie während der großen Prozession auf dem Markusplatz vorübergetragen

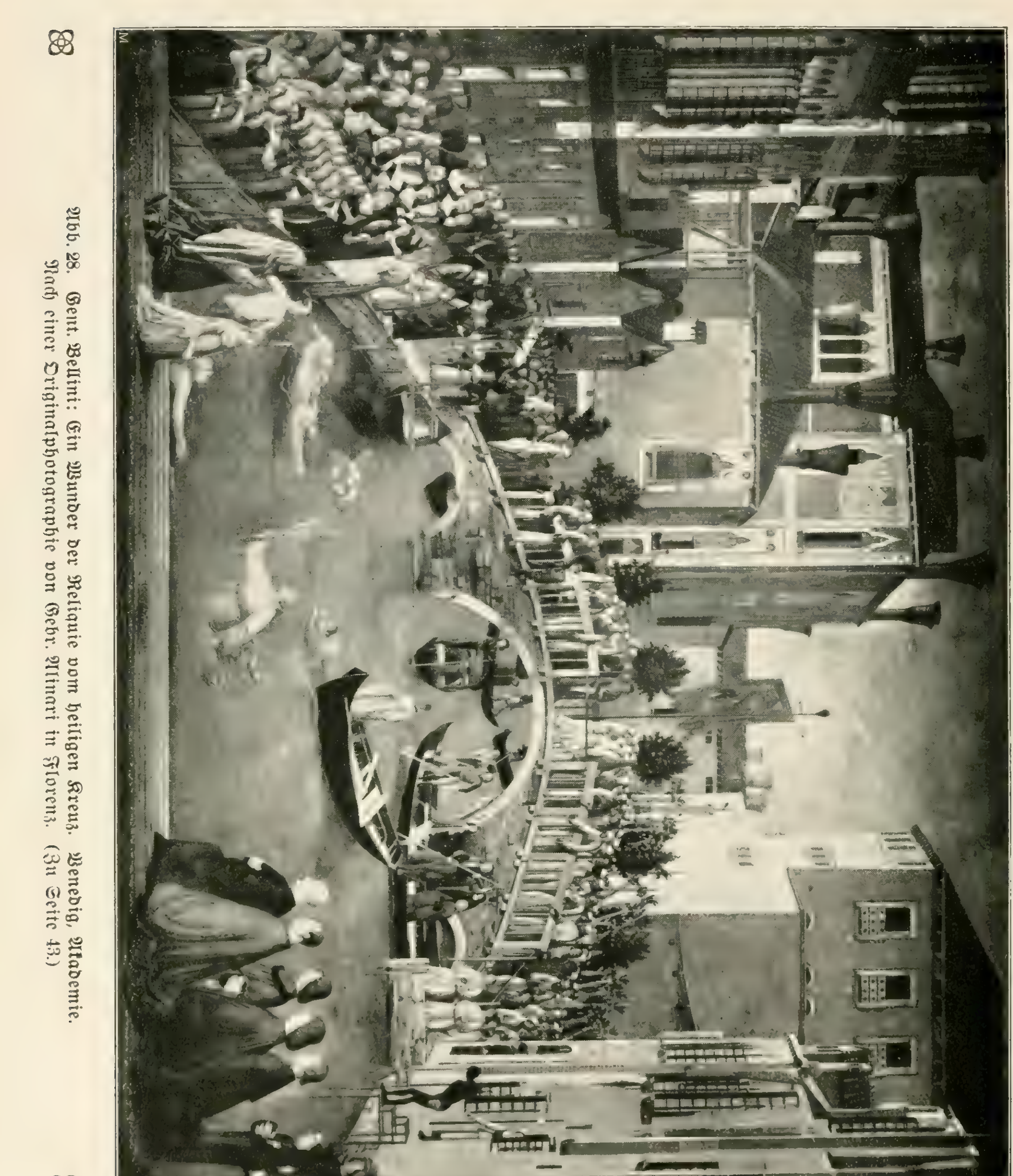


Abb. 28. Gent. Bellini: Ein Wunder der Reliquie vom heiligen Kreuz. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 43.)

wurde, warf sich der bekümmerte Vater vor ihr nieder und bat um die Heilung seines Sohnes. Zur selbigen Stunde erhielt dieser seine Gesundheit wieder. Es ist dem Maler nicht gelungen, diesen Vorgang dem Beschauer verständlich zu machen. Wer den Gegenstand nicht kennt, wird ihn unmöglich aus dem Bild herauszulesen vermögen, und wird vor allem die Hauptfigur nicht beachten, den

Jacomo Salis, der rechts niedergekniet ist, wo eben die Reliquie unter ihrem reichen Baldachin vorübergetragen wird. Diese Gestalt ist in keiner Weise aus der Masse der Zuschauer herausgehoben, als eben dadurch, daß sie allein kniet, während die anderen stehen.

Für diesen Mangel nun wird man durch ein prächtiges Ganzes reichlich entschädigt. Bellini hatte wohl begriffen, worauf der Zauber des einzigen Platzes beruht, jener Zauber, der jeden gefangen nimmt, der ihn betritt: seine festliche Weiträumigkeit. Daher ließ er diese voll zur Wirkung kommen und verteilte geschickt kleine Gruppen — so verschieden als nur möglich in der Tracht — über die Fläche hin. Die Masse der Zuschauer steht in mehrere Reihen geschart und läßt die Prozession an sich vorüberziehen. Unter jene hat sich Gentile



Abb. 29. Gent. Bellini: Gruppe der Gläubigen bei dem Wunder der Kreuzreliquie. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 44.)

Bellini selbst gemischt; sein Bildnis, zu dem sich der Originalkarton im Berliner Kupferstichkabinett befindet (Sammlung von Beckerath; Abb. 26), wird gleich hinter der ersten Gruppe der Prozession, mit den psalmodierenden Männern, sichtbar.

Den Vordergrund nimmt, wie billig, die Bruderschaft ein, die unter einem kostbaren Baldachin den Schrein daherträgt, auf dem das Reliquiar mit dem heiligen Schatz angebracht ist. Ein langer Zug folgt ihr; in weiterer Ferne gewahrt man die Bläser, die dem Fürsten voranschreiten, dann dessen unmittelbaren Vortritt bei den großen Prozessionen, den Großkanzler und den Ballottino, endlich den Dogen selbst unter dem ihm vom Papst als Privileg verliehenen Schirm, die Prokuratoren von San Marco und, zwei und zwei, die Schar der Magistrate und Nobili, deren letzte eben aus dem Palast hervorkommen.



Abb. 30. Gent. Bellini: Die Königin Katharina Cornaro mit ihrem Gefolge. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 44.)

Wie alle Bilder dieses Zyklus, so haben auch Bellinis Arbeiten von der Zeit starke Unbilden erlitten; erst verrieben, dann aufgefrischt, sind sie im einzelnen nicht mehr der zuverlässige Ausdruck seiner Kunst. Wohl aber blieb, wie die kompositionelle Großheit, so der koloristische Reiz bewahrt, der auf dem Zusammenklang von Weiß, Rot und Gold beruht. Jenes bringt die Tracht der Bruderschaft hinein; das Gold blitzt an dem Reliquienschrein, dem Baldachin und den schweren Leuchtern, die die Brüder tragen, auf, und aus der Ferne schimmert es von den Mosaiken der Markuskirche — noch sind es die altertümlichen, von denen nur eines, das zu äußerst links, sich bis in unsere Tage gerettet hat — herüber. Das Rot erstrahlt in den Trachten, wohin man immer blickt; und der Boden des Platzes gibt diesen Ton als die Grundnote an. Einheitlich, wie die koloristische Haltung, ist die Lichtstimmung. Gentile hat die Stunde kurz vor dem Mittag angenommen; die Schatten sind schon ganz kurz; kein voller Sonnenschein, sondern bedeckter Sciroccohimmel. So hielt Gentile hier mit bewußter Meisterschaft einen jener prächtigen Umzüge, bei denen die Zahl der mithandelnden Personen, der Glanz der Trachten und nicht zuletzt das Theater, auf dem sich der Vorgang abspielte, zusammenkamen, um ein von der ganzen Welt bestauntes Schauspiel zu inszenieren, im Bilde fest und verewigte, was uns sonst, nur in bewundernden Beschreibungen bekannt, schwer greifbar als Herrliches locken würde.

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Dürer bei seinem Aufenthalt in Venedig diesem Meisterwerk Gentiles seine Aufmerksamkeit geschenkt und einige Gruppen — so den Ordensritter mit seinem Pagen, der quer über den Platz schreitet (Abb. 27) — kopiert hat.

Gentile Bellini hat auf das Bild, außer dem Datum 1496, seinen vollen Namen mit dem Rittertitel gesetzt und die Worte hinzugefügt: „Von der Liebe

zum Kreuze entflammt"; eines der vielen Anzeichen, die auf eine strenge Frömmigkeit des Malers schließen lassen.

Vier Jahre später folgte ein inhaltlich und künstlerisch gleichwertiges Gemälde, das Mirakel der ins Wasser gefallenen Reliquie darstellend (Abb. 28). Am Tage des hl. Laurentius sollte diese in die Kirche des Heiligen getragen werden. Auf der Steinbrücke nahe derselben gab es aber ein so starkes Gedränge, daß das kostbare Heiligtum über das Geländer stürzte. Sofort sprangen viele nach, es wiederzuholen; aber niemandem gelang es, die Reliquie zu fassen, auch einem Priester von San Lorenzo nicht, den man im Kahn herbeiholte. Erst als der Guardian der Scuola selbst, Andrea Vendramin, ins Wasser sprang, vermochte er sie zu greifen; ja sie kam ihm schwimmend entgegen. Seither wallfahrtete die Scuola alljährlich am Fronleichnamstage nach San Lorenzo.

Freilich hätte sich nicht leicht ein Meister von der Chronistenveranlagung, wie sie Gentile besaß, ein glücklicheres Thema wünschen können, als dieses. Einen kleinen Kanal galt es zu schildern, in dem buntfleckige Paläste sich spiegeln; eine straffe Mittellinie ergab die Brücke; Gedränge darauf und auf den Fondamenta; hin- und herschießende Nachen und selbst noch im Wasser bewegte Figuren. Wie aber hat er's auch getroffen! Das Bild hat jenen stumpfgrünlichen Gesamtton, der für Venedigs Gewässer so charakteristisch ist, und der auf die Paläste flimmernd und zitternd reflektiert; diese aber stehen in ihrer heiteren Farbigkeit, gelblich und rötlich, gegen den hellen Himmel, mit ihren großen Kaminen, die man sonst nirgend wieder in der Welt sieht, als wo der Markuslöwe einst auf dem Marktplatz gestanden hat; und zu diesen lichten Tönen in der Mitte die klare, weiß und rote Marmorbrücke mit den vielen weißen Gestalten darauf.

Das trägt Gentiles Pinsel so klar und einfach, sachlich schlicht und koloristisch fein vor, daß der Meister sich hier als der wahre Ahnherr jener entzückenden Vedutenmalerei erweist, welche sich als letzte Blüte an dem schon absterbenden Baum venezianischer Malerei erschloß. An kolori-



Abb. 31. Gent. Bellini: Die Königin Katharina Cornaro. Budapest, Nationalgalerie. (Zu Seite 44.)

stischer Feinheit und in der Fähigkeit, das Stadtbild wiederzugeben, ist Gentile dem Antonio Canale völlig ebenbürtig, so primitiv die Ausdrucksweise im einzelnen erscheinen mag.

Das künstlerische Gleichgewicht hat der Maler freilich selbst ein wenig ins Schwanken gebracht. Den unmittelbaren Vordergrund nämlich nimmt eine Art Balustrade ein, von der niemand sagen kann, was sie bedeutet und worauf sie ruht. Diese muß einigen ziemlich gleichgültigen Zuschauern dienen, die hier in verehrender Andacht niedergekniet sind: links ein junges Mädchen mit einer Alten, rechts fünf ältere Männer, von ein paar jüngeren begleitet (Abb. 29). In einem derselben, dem vierten von links, erkennt man unschwer des Malers eigene Züge wieder.

Aber damit ist das gegenständliche Interesse des Bildes noch nicht erschöpft. Am Kanalufer kniend gewahrt man eine Reihe vornehmer Damen, aufs reichste gekleidet und mit Schmuck behangen, hinter denen nicht minder prächtig gekleidete Edelleute sich halten (Abb. 30). Die vorderste der Damen, die sich der üppigsten Formen erfreut, trägt über dem Schleiertuch ein Schmuckstück, das nur eine einzige Venezianerin je in ihrer Vaterstadt getragen hat, und das uns ihren Namen verrät, nämlich ein Goldkrönlein: Caterina Corner (oder Cornaro, wie wir meist sagen), die Patrizierin, die sich kurze Zeit auf Zypern als Königin gebaren durfte, bis ihre Mutter, die Republik, sie mit liebevollem Zwang der Mühe des Regierens enthob und in die Heimat zurückberief, dort höchst ehrenvoll empfing und ihr ein Jahresgehalt und das Schloß Asolo in der Mark Treviso zum Sitz anwies. Da lebte sie dann als große Dame mit einem Hofstaat; und wenn sie in Venedig erschien, so fehlte es an keiner äußerlichen Ehrenbezeugung.

Wenn sie je schön gewesen war, was man seit Makarts berühmtem Bilde, das sie in Deutschland populär gemacht hat, meist annimmt, so hatte sie jene Eigenschaft zu dieser Zeit völlig eingebüßt, obschon sie eben erst die Mitte der vierziger Jahre überschritten hatte. Das lehrt in fast noch höherem Maße ihr von Gentile gemaltes Einzelbildnis in dreiviertel Ansicht, das der Galerie in Budapest angehört (Abb. 31). Die Exkönigin trägt hier das gleiche Kostüm, wie auf dem Bild des Kreuzeswunders, doch erscheint sie ein wenig älter; sie hat denselben sinnenden, müden Ausdruck, den Bellini dem Sultansbildnis gegeben hat. Entgegen der durch Antonello beliebten Praxis, der seinen Bildnissen durch das scharf in den Winkel gestellte Auge starke Unmittelbarkeit verlieh, ja im Erfassen des ganz Momentanen wohl einen Schritt zu weit ging, hierin von vielen Venezianern und selbst von Dürer nachgeahmt, entgegen dieser Bildauffassung gibt Gentile seinen Porträts eine reservierte Haltung; er stellt keinen Kontakt mit dem Beschauer durch den Blick her.

Sein Porträt der fürstlichen Frau ist chronistisch getreu; man kann gewiß nicht behaupten, daß er ihr geschmeichelt habe. Die tiefen Falten unter dem Auge und um Nase und Mund hat er ebenso der Nachwelt überliefert, wie alle Einzelheiten von Tracht und Schmuck. Der Ausdruck ruhigen Sinnens war vielleicht der einzige, durch den die schwammigen Formen des Kopfes wenigstens nicht unsympathisch erscheinen mochten; ein tieferes menschliches Interesse aber vermag das Porträt wohl bei keinem mehr zu erwecken.

Das dritte der Bilder aus dem Zyklus der Scuola von San Giovanni Evangelista, angeblich 1501 entstanden, behandelt als Vorwurf die wunderbare Heilung des Piero di Lodovico am ersten Sonntag des Januars 1447, die dieser selbst für Mit- und Nachwelt erzählt hat (Abb. 32). Er wurde durch eine Kerze, die von der Kreuzesreliquie berührt worden war, von einem Wechselfieber befreit, das ihn stets in der Nacht heimsuchte. Gentile hat in diesem Bild, wohl um des Hochformats willen, den Vorgang in das Heiligtum selbst verlegt. Der Adler oben an dem phantastischen Bau zeigt an, daß wir uns in der Scuola befinden; auf dem Altar, den ein altertümliches Triptychon schmückt, steht das Reliquiar.



Abb. 32. Gent. Bellini: Ein Wunder der Reliquie vom heiligen Kreuz.
Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 44.)

Eben ist ein Mitglied der Bruderschaft dabei, dem anbetend in die Knie gesunkenen Manne die geweihte Kerze zu übergeben.

Der eigentliche Vorgang ist mehr in den Hintergrund des so reichen, als architektonisch unmöglichen Baues geschoben; den Mittel- und Vordergrund erfüllen Gruppen völlig unbeteiligter Personen, wohl Angehörige der Scuola, die gern ihr Konterfei auf dem Bilde angebracht sehen wollten. Gentile hat die Ansicht so genommen, daß die näheren Figuren nur zur Hälfte sichtbar sind, und daß man erst mit der größern Entfernung den Aufblick auf den eingelegten Fußboden hat. Das mag die rechte Wirkung getan haben, als alle diese Bilder in angemessener Höhe über den Bänken an den Wänden der Scuola hingen; gegenwärtig aber erscheint es als mißlungen. Zudem ist dieses Bild besonders stark beschädigt; alle Köpfe sind durch Übermalung verändert, so daß man es nicht mehr recht beurteilen kann.

Kaum hatte Gentile diese Arbeiten für die Scuola di San Evangelista beendet, als er sich an eine ähnliche, nicht minder große und weitausschauende Aufgabe machte. Es ist schon früher von den Beziehungen die Rede gewesen, in denen Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini zu der Scuola di San Marco gestanden hatten. In zwei Bildern, die den Auszug und Untergang Pharaos und Moses mit dem jüdischen Volk in der Wüste darstellten, hatte Gentile sich hier mit dem Vater messen können; aber dieser ganze Zyklus war schon 1485 ein Raub der Flammen geworden. Am 15. Juli 1492 erbot sich Gentile, der zugleich im Namen des durch Krankheit ferngehaltenen Bruders sprach, „auf mehr göttliche, als menschliche Inspiration" sich berufend, mit den Bildern, die für das Albergo der Bruderschaft bestimmt waren, zu beginnen; nicht Gewinnsucht, sagte er, leite ihn bei diesem Antrag, sondern es geschähe aus Devotion und im Andenken an seinen verstorbenen Vater Jacopo Bellini, mit dessen Arbeiten einst die Bruderschaft vor dem Brand geschmückt gewesen. So machte er also den Vorschlag, mit dem großen Bild der Stirnseite anfangen zu wollen; über den Preis sollte nichts festgemacht werden, sondern alles späterer Schätzung überlassen bleiben; nur sollte die Scuola für alle materiellen Kosten aufkommen.

Warum trotz dieser sehr günstigen Bedingungen für den Augenblick in dieser Sache nichts weiter geschah, entzieht sich unserer Kenntnis. Erst 1504 kam die Bruderschaft auf die Angelegenheit zurück und beschloß nunmehr, am 1. Mai, die uneigennützigen Bedingungen Gentiles anzunehmen und ihm das große Bild der einen Schmalwand zu übertragen, unter der Bedingung, daß er die Arbeit sofort in Angriff nehmen und nach besten Kräften daran tätig sein möchte, damit die Vollendung beschleunigt würde. Tatsächlich hören wir am 9. März des folgenden Jahres, daß bereits ein gutes Stück daran gemacht war; es wurde bei dieser Gelegenheit anerkannt, daß sich nicht leicht jemand fände, der für so wenig Geld (denn als höchster Preis waren nur zweihundert Dukaten ausgeworfen) ein so großes Werk übernommen hätte. Außerdem hatte Bellini damals bereits einen Entwurf für das Bild an der gegenüber liegenden Schmalwand gezeichnet, das noch etwas größer werden sollte.

Die Vollendung des ersten Bildes zog sich nun freilich noch lange hin. Gentile Bellini erkrankte schwer und, sein Ende vorausahnend, machte er sein Testament (18. Februar 1507). Es gab nur einen Maler, dem er sein großes Bild mit ruhigem Gewissen anvertrauen durfte, den Bruder Giovanni. Ihm überließ er das begonnene Werk zur Vollendung; „und wenn er es vollendet hat, vermache ich ihm das Buch mit Zeichnungen, das einst unserm Vater gehört hat, sowie den Rest des Geldes, das er von der Scuola zu bekommen hat"; vollendete er es nicht, so sollte das Buch an die Haupterbin, Gentiles Frau, fallen. Unmittelbar nach dem Tode des Bruders erklärte sich Giovanni bereit, das Gemälde zu Ende zu führen und hat sein Versprechen getreulich gehalten.



Abb. 33. Gent. Bellini: Die Predigt des heiligen Markus in Alexandrien. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 48.)

Das ist die Geschichte der „Predigt des heiligen Markus in Alexandrien“, die jetzt in der Brera in Mailand zu sehen ist (Abb. 33).

Seiner Anlage nach erinnert es an das Prozessionsbild aus San Giovanni Evangelista, das Gentile selbst übertreffen zu wollen ausdrücklich zugesichert hatte; es hat die geschlossene Reihe der Figuren, die Aussicht auf den Platz mit verstreuten einzelnen Gruppen, die Häuserreihen zu den Seiten und als Abschluß im Hintergrund die Kirchenfassade mit jenem Werk gemeinsam. Freilich fehlt der Komposition jener wirkliche Mittelpunkt, den dort die Reliquie geboten hatte; denn die schwächliche Figur des Heiligen auf der Rednertribüne fällt nur dadurch auf, daß sie über die andern räumlich erhöht ist. Sonst aber ist in den Massen zu wenig Belebung und Konzentrierung nach dieser Richtung hin zu finden; sie stehen in Gruppen zusammen, Orientalen und Venezianer gemischt, als hätte der Handel sie auf den Platz geführt, so wie es Gentile wohl in Konstantinopel mochte gesehen haben. Freilich wird man auch hier eine Beobachtung machen, die den Respekt vor der Leistung, die der Maler geboten, ebenso wie in jenen



Abb. 34. Gent. Bellini: Anbetung der Könige. Venedig, Lady Layard.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 50.)

früheren Werken, nur erhöhen kann: daß er jede einzelne Gestalt, auch die gleichgültigste Füllfigur, in Gesicht, Haltung, Tracht für sich charakterisiert. Er kennt kein Schema des Typus für die beiden verschiedenen Rassen; man hat, geht man die Reihen mit Aufmerksamkeit durch, den Eindruck, jeder einzelne Kopf sei nach einem andern Modell gemalt. Daß er dann hier, wo sich die Gelegenheit durch das Thema bot, soviel von den Erinnerungen seiner Orientreise zusammentrug, als nur anging, wird ihm niemand verargen: war und blieb sie doch das große Ereignis seines Lebens. Mit der echten Chronistentreue, die er für seine Heimatbilder bewiesen hat, hat er hier die Trachten und die Häuser und die Tiere des fernen Landes wiedergegeben.

Farbig wirkt dieses Werk überaus licht und hell, ungleich mehr noch, als die Bilder des anderen Zyklus. Den Hauptton gibt das Grau-Gelb der Architektur her. Im Mittelpunkt dominieren die weißen Tücher der Frauen, links überwiegt Schwarz mit einigen farbigen Unterbrechungen. Ganz im Vordergrund steht im Scharlachgewand, mit breiter Goldkette, daran eine Goldmünze mit den Kronen des Sultans hängt, im Profil gesehen, Gentile; neben ihm andere in Rot, mit schwarzen Streifen über der Schulter. Auf der Drübenseite halten die Orientalen

mit hohen weißen Turbanen oder roten Fellmützen den Venezianern das Gegengewicht; aber ihre farbigen Trachten sind sehr diskret gehalten; kein einzelner Ton tritt störend hervor. Ganz vorn gewahrt man einen Venezianer mit goldener Gliederkette in einem Mantel von mattem Goldstoff.

Wird man ohne weiteres annehmen dürfen, daß alle Elemente der Komposition festlagen, als Gentile starb, so wird man andrerseits gewiß die größere farbige Feinheit und Verschmolzenheit dem Giovanni anrechnen müssen, der, da er das Unvollendete fertig stellte, auch wohl das Ganze zusammenstimmend über-

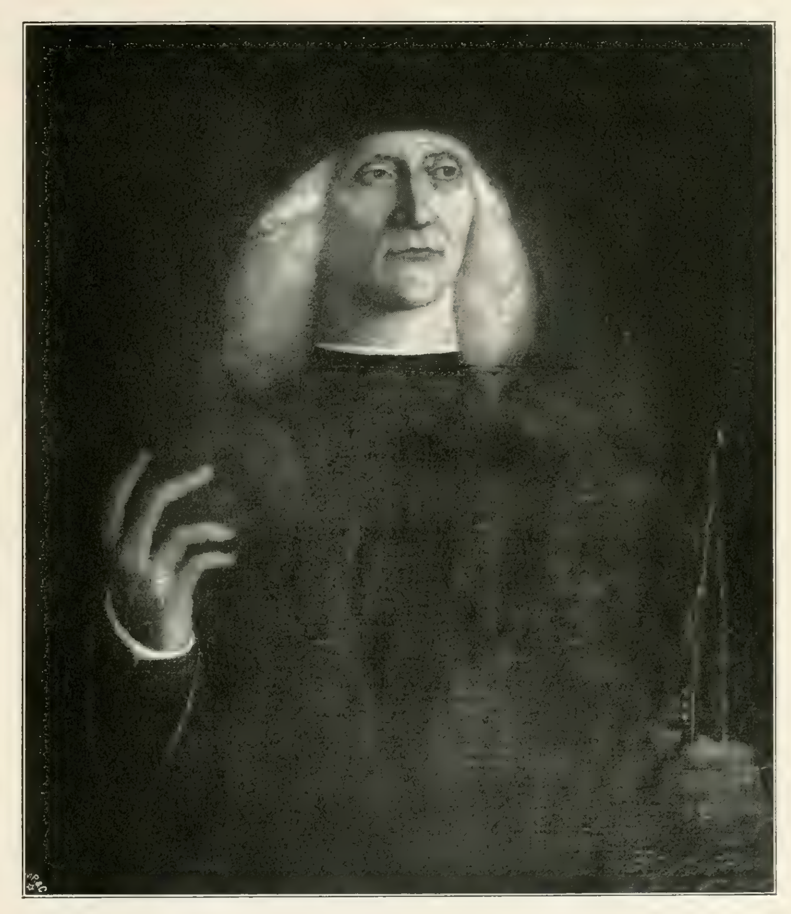


Abb. 35. Gent. Bellini zugeschrieben: Porträt eines Mathematikers. London, National Gallery. (Zu Seite 50.)

gehen mußte. Im einzelnen gewahrt man Giovannis Hand besonders auf der linken Seite des Bildes; ihm gehören gewiß die Figuren des Heiligen und seines Begleiters, sowie die feinen Bildnisse auf diesem Teil des Bildes an, die nichts von der stets herb-präzisen Art des Bruders an sich haben. Und Giovanni hat zweifellos das Porträt Gentiles in diese dominierende Vordergrundsposition gebracht; denn diese Figur steht dem Beschauer näher, als irgendeine Gestalt des Bildes sonst. So brachte er hier dem Verstorbenen, ihm von Geschlecht und im Streben Verwandten, eine letzte Huldigung dar.

Gering, wie die Zahl der eigenhändigen Werke Gentiles, die wir noch besitzen, ist die Zahl der ihm mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zu-



Abb. 36. V. Camelio: Medaille auf Gentile Bellini. (Zu Seite 51.)

geschriebenen Bilder. Unter diesen steht die „Anbetung der Könige“ der Sammlung Layard zu Venedig, für die die Mehrzahl der Kenner venezianischer Malerei eingetreten ist, an Bedeutung voran (Abb. 34). Und in seinem Stil ist gewiß die Komposition entwickelt, mit der ausgedehnten Reihe von Figuren, die, etwas nach dem Mittelgrund zu geschoben, mit dem Bildrand parallel angeordnet sind, wie sich auch ganz natürlich Gentiles Namen aufdrängt, sieht man die große Zahl orientalischer Gestalten in wechselvollem Kostüm. Doch muß anderes wieder Zweifel rege machen. Das Bild ist in dicker, zäher Ölfarbe auf dünne Leinwand gemalt (übrigens stark verrieben). In den Hauptfiguren, der Madonna und dem zweiten Könige, der vor dem Christkind niedergekniet ist, erkennt man deutlich einen mantegnaschen Einfluß, wie wir ihn in der Kunst des Giovanni innerhalb seiner ganzen ersten Periode beobachten können. Ebenso entspricht das Landschaftsbild als Gesamtheit, wie in den einzelnen Zügen, etwa der Felsformation, der Wolkenbildung, dem Städtchen in der Ferne viel mehr der Art des Giovanni, als des Gentile, von dem wir nicht eine einzige solche Naturwiedergabe kennen. Ist das Bild also wirklich Gentiles künstlerisches Eigentum, so würde es den Ausblick in Seiten seines Wesens eröffnen, die uns kein anderes seiner Werke sonst enthüllt.

Das gleiche gilt von mehreren Bildnissen in Halbfigur, die jetzt sämtlich in der Londoner National Gallery vereinigt sind: nämlich das angebliche Porträt des Girolamo Malatini, Professors der Mathematik (Abb. 35), St. Petrus Martyr und ein Dominikanerheiliger mit einem Lilienzweig. Das erste, dessen Namensgebung auf dem Kompaß in der Hand des Mannes beruht, ist so pathetisch und großartig frei, daß von Gentile nichts bekannt ist, das irgend zum Vergleich herangezogen werden könnte; jene beiden anderen aber sind so fein koloristische Werke, alles darin so wohl abgewogen, das Malerische dem Zeichnerischen übergeordnet, daß diese Züge viel mehr auf Giovanni hinweisen, mit dessen Namen der Petrus Martyr alt signiert ist, als auf Gentile (doch darf nicht verschwiegen werden, daß beide Bilder starke Restaurationen erlitten haben). Zudem weiß man aus einem Billett, das zu der Korrespondenz der Isabella d'Este gehört (wovon später die Rede sein wird), daß Giovanni 1501 eine Halbfigur des hl. Dominikus gemalt hat: gewiß ein Stück der Art, wie wir es in diesen beiden Bildern noch besitzen.

Unsere Kenntnis von Gentile Bellinis Kunst beschränkt sich also in der Hauptsache auf eine kleine Zahl von Werken, von denen einige wenige seiner Frühzeit angehören, zwei etwa der Mitte seiner Laufbahn, alle anderen aber — und dieses die Werke, die für uns seinen Ruhm erklären — dem Ausgang seines Lebens entstammt sind. Aber ein Zug geht geschlossen durch alle diese Werke hindurch: eine ruhig-sachliche, man möchte sagen leidenschaftslose Beobachtung, die das Wesentliche scharf erfaßt. Mit ausgesprochener zeichnerischer Begabung vermag

es der Künstler, in charaktervollen Linien all das auf die Leinwand zu bringen, was er aufgenommen hat. Exakt in jeder Einzelheit, ist er ein treuer Chronist seiner Stadt und des Lebens darin geworden, wie etwa der gleichzeitig mit ihm lebende Marin Sanuto, dessen Diarien eine unerschöpfliche Fundgrube für den Historiker bilden. Aber eines ist Gentile nicht, und das unterscheidet ihn fundamental von seinem Bruder: er ist kein Poet. Eher hat die sachliche Art seiner Malerei etwas Hartes, Unfreundliches.

Wir wissen zu wenig über den Menschen, um sagen zu können, ob das, was wir glauben aus den Werken herauslesen zu dürfen, in ihm wirklich zu finden war. Die Form, in der er testamentarisch das Skizzenbuch des Vaters bedingt gegen eine Dienstleistung dem Bruder hinterlassen will, hat etwas Unfreundliches in sich, das wir vielleicht nur hineinlegen. Er war, das ist gewiß, ein treuer Bewahrer des Andenkens seines Vaters und voll Devotion gegen den Staat und die Kirche, bereit, seine Kräfte dem Gemeinwesen zu opfern, ohne für sich jenen Nutzen daraus ziehen zu wollen, auf den er wohl hätte Anspruch erheben können. Andrerseits hört man von einem Zeitgenossen, dem Dichter Andrea Michieli, seine Eitelkeit verspotten: „den aufgeblasenen Ritter vom goldenen Sporen" nennt er ihn und stellt seine Kunst zu der seines Bruders in wenig schmeichelhaften Gegensatz. Auf solches vereinzelte Zeugnis freilich ist nicht allzuviel zu geben.

Seine Gesichtszüge sind uns, abgesehen von den erwähnten Bildnissen, durch ein Marmorrelief der Sammlung Dreifuß in Paris und die Medaille von Camelio (Abb. 36) bekannt.

Von seinen äußeren Lebensumständen wissen wir nur, daß er zweimal verheiratet war; die zweite Ehe hat er in hohen Jahren geschlossen, denn die erste Frau machte im Oktober 1494 Testament. Die zweite Frau, eine Trevisanerin, überlebte ihn. Kinder hat er, scheint es, nie gehabt. Auf eine behagliche Wohlhabenheit — besaß er doch schon als offizieller Maler ein gutes Einkommen und war er stets mit Arbeit überhäuft — läßt mancherlei schließen. Sein Haus, dasselbe, in dem er geboren worden war und das im Sprengel von San Geminiano lag, war mit mancherlei Kunstwerken geschmückt. Ein großes Madonnenbild hing im Vorflur: er vermachte es der Kirche seines Sprengels. Ein Mosaik, das die Madonna darstellte, kam an die Scuola di San Marco. Dann besaß er viele Zeichnungen mit römischen Ansichten, gewiß Kopien antiker Monumente, wie sie uns noch mehrfach in der Form von Codices erhalten sind; er verteilte sie unter seine beiden Schüler Ventura und Girolamo da Santa Croce. Endlich durfte er sich, wie der Schwager Mantegna, des Besitzes einiger antiker Stücke rühmen, von denen durch ein paar sie preisende Gedichte die Kunde auf uns gelangt ist: des Torso einer Venus und einer Büste des Plato. Sein Stil aber scheint von antiken Reminiszenzen kaum berührt worden zu sein (ganz im Gegensatz zu dem, was von Mantegna gilt); er ist autochthon-venezianisch, eine logische Weiterbildung der einen Richtung, die Jacopo Bellinis Kunst zuerst eingeschlagen hatte.

Am 23. Februar 1507 ist Gentile Bellini, seiner letztwilligen Verfügung gemäß, auf dem zur Kirche San Giovanni e Paolo gehörigen Friedhof beigesetzt worden; wenige Schritte von der Scuola di San Marco, in deren Sitzungssaal jahrhundertelang sein letztes und größtes Werk die eine Schmalwand, dem Eintretenden gegenüber, geschmückt hat.

Giovanni Bellini.

Vasari erzählt in der Biographie, die er den Bellini gewidmet hat, wie das Bestreben Jacopos nur darauf gerichtet gewesen sei, daß seine Söhne ihn übertreffen möchten und ebenso der eine den anderen. Gewiß hat der anmutige und feine Schriftsteller hier als Wunsch und Absicht behandelt, was die bewundernde Nachwelt als Tatsache kannte: das Emporsteigen dieser einen Künstlerfamilie aus unbekannten Anfängen zum weithin sichtbaren Platz auf der Höhe. Denn das stand den Kennern des sechzehnten Jahrhunderts bereits ebenso fest, wie uns, die wir das ferner Gerückte klarer zu übersehen vermögen, daß in Giovanni Bellini nicht nur die eine Familie, sondern die gesamte venezianische Kunst des Quattrocento sich zu ihrer höchsten Vollkommenheit erhob, daß dieser, alle Bestrebungen seiner Zeit zusammenfassend, den Endpunkt hier und anderseits den Anfang der Blütezeit der Malerei in seiner Heimat bezeichnete.

Über Giovanni Bellinis Jugend und sein Beginnen sind wir völlig im ungewissen; steht doch selbst das Jahr seiner Geburt nicht einmal annähernd fest. Daß er jünger gewesen sei, als Gentile, sagt ein zeitgenössischer Gewährsmann, und der Wortlaut der Inschrift des Altarwerks von Padua, bei dem beide Söhne dem Vater geholfen hatten, scheint es zu bestätigen. Aus der Tatsache, daß er im Testament der Witwe Jacopos und Mutter Gentiles nicht genannt ist, hat man gefolgert, daß er ein außerhalb der Ehe geborenes Kind gewesen sei. Als auffällig hat man auch hervorgehoben, daß Giovanni schon frühzeitig (in dem ersten Dokument, das uns seinen Namen erhalten hat, von 1459) in einem anderen Sprengel wohnt, als Vater und Bruder. Anderseits wird er hier und so stets als Sohn des Jacopo bezeichnet; und Gentile spricht immer von ihm als von seinem Bruder.

So wenig klar diese Verhältnisse sind, so deutlich zeichnet sich unserem Auge der Anfang seines künstlerischen Entwicklungsganges. Den ersten Unterricht hatte er gewiß vom Vater erhalten, dem er bei umfangreichen Aufgaben behilflich war. Daneben aber schloß er sich in seinen Jugendtagen eng an den ernsten, großen Meister an, mit dem ihn nahe verwandtschaftliche Beziehungen verknüpften, Andrea Mantegna, den größten künstlerischen Genius, den Norditalien hervorgebracht und den Giovanni als Komplex gewiß nicht übertroffen hat, wenn er auch als Maler im eigentlichen Sinn des Wortes ihn weit hinter sich lassen durfte. Die Konturen des jüngeren Meisters verlieren vorübergehend an Schärfe und Präzision, von der reckenhaften Gestalt des älteren überschattet; und die nachkommenden Geschlechter haben nicht immer genau die Werke dieser beiden auseinander zu halten gewußt. Jahrhundertelang hing zu Venedig in der Kirche S. Maria Maggiore eine Madonna, von singenden Engeln umgeben, als eine Arbeit des Giovanni Bellini; unter diesem Namen kam das Bild in die Brera und ist erst vor nicht allzu langer Zeit seinem wirklichen Meister, Mantegna, zurückgegeben worden. Andrerseits hat eines der schönsten Bilder aus Bellinis erster Periode, die Pietà der Berliner Galerie, früher Mantegnas Namen getragen, und das gleiche gilt von der großartigen Version desselben Gegenstandes in der vatikanischen Galerie. Solch wiederholtes Irren ist nicht nur zufällig, beweist nicht allein, daß die ältere kunstkritische Betrachtung hinter der modernen zurückstand: es liegt darin das Gemeinsame in der Kunst der beiden Meister offen ausgesprochen, wobei freilich Giovannis Gestirn sein Licht von der strahlenden Sonne mantegnesker Kunst borgte.

Die frühesten Bilder des Meisters, die wir kennen, mögen aller Wahrscheinlichkeit nach wenig später als 1450 entstanden sein; sie gehören jedenfalls in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts und zeigen uns die schüchternen Versuche, das

Lieblingsthema des venezianischen Hausandachtbildes, die Madonna mit dem Kinde, in neue Formen zu fassen und durch unmittelbar dem Leben abgelauschte Züge lebendiger zu gestalten. Man wird, wenn man in Gedanken gleich hier die ganze, große Zahl der Madonnenbilder Giovannis überschaut, beobachten, wie er immer mehr die Strenge des Kirchenbildes verläßt, das Thema immer menschlicher faßt, bis er schließlich fast ohne Hinweis auf die Göttlichkeit Mutter und Kind in ihrer innigen Verbindung malt. So ist Giovanni für seine Heimat der eigentliche Schöpfer des Madonnenbildes geworden, das, von Schülern und Nachahmern wiederholt, noch weit bis ins Cinquecento hinein in seiner Formensprache verbreitet wurde, bis er endlich die Vorherrschaft an seinen großen Nachfolger Tizian abtreten mußte.



Abb. 37. Gio. Bellini: Madonna. Philadelphia, Sammlung Johnson. (Zu Seite 53.)

Das früheste Stadium bellinesker Kunst vertreten mehrere Madonnenbilder, die schon den wunderbaren Reichtum seiner Begabung uns offenbaren. Immer neue Variationen vermag er dem einfachen Thema zu entlocken; nicht ein einziges Mal wiederholt er sich, sei es in der Gesamtanordnung, sei es im Motiv des Kindes oder in der Bildung der Formen. Aber er ist noch recht altertümlich und streng, weit entfernt von dem holden Liebreiz, der zu späterer Zeit die Gottesmutter in seinen Bildern auszeichnen wird. Man kann das besonders deutlich an den Händen beobachten: die Finger sind zuerst fast spinnenartig-dünn, so daß sie ganz unmöglicher Verrenkungen fähig sind; ihre Länge steht in keinem Verhältnis zu der zierlichen Handfläche (Madonna der Sammlung Johnson; Abb. 37). Allmählich erst vermag er die volle, etwas derbe Form einer schönen Frauenhand zu gestalten.

Maria erscheint auf allen diesen Bildern als Halbfigur hinter einer Brüstung, dem „parapetto“, auf dem der Meister — und ebenso die Zeitgenossen — gern das Cartellino mit dem Namen anbringt (diese Frühbilder sind übrigens fast durch-



Abb. 38. Gio. Bellini: Madonna. Mailand, Dr. Gustavo Frizzoni.
(Zu Seite 55.)

gängig nicht signiert; erst in der nächsten Periode fängt er an, seine Bilder zu zeichnen). Durch diese Brüstung war nun allerlei gewonnen; außer dem natürlichen Abschluß nach vorn die Möglichkeit, das Kind in der verschiedensten Art zu zeigen, schlafend oder sitzend oder die ungeübten Beinchen im ersten Gehversuch erprobend. Es ist zu beachten, daß er in dieser Periode niemals die Madonna sitzend darstellt; es kommt das bei ihm erst verhältnismäßig spät vor; und auch dann behält er das Parapetto bei. Umgekehrt wird man bei den gleichzeitigen Florentiner Meistern den Typus der sitzenden Madonna vorherrschend finden. In dieser Frühzeit stellt Bellini ferner die Madonna stets allein, ohne heilige Begleitung, dar; die weitere Ausgestaltung des Themas in dieser Richtung bleibt ebenfalls einer späteren Epoche seiner Laufbahn vorbehalten. Eine andere, äußerst fruchtbare Bereicherung des Vorwurfs läßt er sich entgehen, der die Florentiner und Sieneser Meister ihre glücklichsten Inspirationen zu verdanken haben: die Verwendung der Engel als dienender Begleiter oder Spielgefährten des Kindes; wie auch der kleine Johannesknabe fehlt, der freilich am Arno als Schutzpatron der Stadt sich als die natürlichste Ergänzung der Komposition ergab.

Trotz all dieser Begrenzung aber, wie gesagt, welch Reichtum! Man hat den Eindruck, es habe der junge Meister für Maria sowohl, wie für den Knaben jedesmal ein anderes Modell benutzt. Er hält sich noch streng und getreu an das Individuum, sieht das Besondere scharf und ist von der Ausbildung eines ihm eigentümlichen Typus noch recht fern. Daher die auffallende Verschiedenheit dieser Bilder, die das Erkennen der Meisterhand sehr erschwert; ja dieses würde ohne Beachten subtiler Einzelheiten nicht wohl möglich sein. Besonders in der Madonna der Sammlung Frizzoni (Abb. 38) ist er originell: woher hat er allein die Befestigung des ganz zurückgeschlagenen Kopftuchs mit einem Schmuckstück vorn auf der Brust, so daß das weiße Oval den edel-strengen Kopf feierlich umschließt? Man möchte meinen, der Maler habe ein antikes Werk hier nachzuahmen sich gemüht und der antiken Skulptur das ganz klassizierende Antlitz der Madonna



Abb. 39. Gio. Bellini: Madonna. Mailand, Galerie Trivulzio.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 56.)



Abb. 40. Gio. Bellini: Madonna.
Mailand, Galerie Crespi. (Zu Seite 56.)

abgesehen. Jedenfalls steht dieses Bild unter allen Werken Giovannis für sich allein, während man in dem Kind wohl zuerst jenen Typus des gut gebildeten, kräftigen Knaben findet, den er dann später dauernd beibehält, nachdem er die Herbheit von diesen Formen abgestreift hat.

Das Paduanische oder genauer Mantegneske wird man hier nun besonders in der Behandlung des Gewandes finden. Dem Mantegna und seinem Kreise ist es eigentümlich, daß die Stoffe möglichst eng an den Körper angelegt erscheinen, wie wenn es nasses Leintuch wäre; die Falten stehen hoch, in harten metallischen Wülsten mit eckigen Brüchen; sie sind mehr plastisch, als malerisch gesehen. Diese Art wird man auf fast allen diesen Bildern und anderen der Folgezeit beobachten können. Auch die Bildung des Kindes ist in mehreren dieser Gemälde paduanisch; weniger mantegnesk — Mantegna liebt es, das Kind in den ersten Wochen seines Lebens wiederzugeben —, als paduanisch schlechthin. Daher dann die offenbare Berührung mit Meistern, wie Bartolommeo Vivarini und Crivelli besonders, welch letzterem Giovanni namentlich in der Madonna Trivulzio (neben dem Bilde der Sammlung Frizzoni das schönste unter den Jugendwerken; Abb. 39) sich ganz auffallend nähert, obschon er von dessen manierierter Stilisierung der Formen sich glücklich frei zu halten wußte.

In den meisten dieser Bilder ist der reine, lichtblaue Himmel, von Wölkchen durchzogen, als Hintergrund benutzt; nur einmal (bei dem Bilde der Galerie Crespi, Abb. 40) ein an Kircheninneres mahnender Vorhang verwendet. In einem einzigen Fall (Madonna der Sammlung Davis; Abb. 41) weitet sich hinter Maria ein kleines Landschaftsbild, mit Ruinen, einem breiten, sich in die Tiefe verlierenden Schlängelweg, mit Hügeln und Bäumen; ganz verwandt jenen Hintergründen, die wir sogleich auf den Kompositionen dieser Zeit beobachten werden. Sie sind äußerst bescheiden, diese Landschaften, aber nur ein Künstler voll Natur- und Stilgefühl hätte sie zu erschauen und so für den besonderen Zweck zu verwenden vermocht.

Mit diesen fünf Madonnenbildern ist gewiß nicht erschöpft, was Giovanni Bellini im dritten Jahrzehnt seines Lebens von solchen hervorgebracht hat. Täusche ich mich nicht, so entstammt auch eine das Kind auf dem Arm tragende Madonna des Museo Correr (hinterer Saal Nr. 22) gleichfalls dieser frühesten Periode seines Schaffens.

Gleichzeitig mit diesen Versuchen, das Madonnenbild in eigener Ausdrucksweise zu gestalten, mühte sich der junge Künstler, Szenen aus Christi Lebens- und Leidensgeschichte in selbständiger Form zu behandeln. Vielleicht das früheste dieser Werke ist die „Transfiguration" im Museo Correr (Abb. 42), der die Darstellung „Christus als Seitenblutspender" in London (Abb. 43) zeitlich ganz nahe stehen muß. An diese wieder schließt sich der Kruzifixus mit Maria und Johannes, gleichfalls im Museo Correr (Abb. 44), aufs engste an; die Komposition, in etwas reiferer Form und im einzelnen mannigfach variiert, erscheint zum zweitenmal in einem Bild, das der Galerie Kann angehörte. Den Abschluß und Höhepunkt dieser Gruppe bildet das Gemälde der National Gallery in London: „Christus am Ölberg" (Abb. 45).

Wer auch nur flüchtig die Kunst Mantegnas kennen gelernt hat, wird auf den ersten Blick herausfinden, wieviel der Venezianer dem Paduaner verdankt. Die knorrige naturalistische Bildung hat er im einzelnen von ihm; von ihm die Behandlung des Gewandes, das auf den Körpern anzuklatschen scheint, und die Stilelemente der Landschaft, vorzüglich jenes starre, vielfach zerrissene Felsgeschiebe, das auf den Bildern des Gekreuzigten z. B. den Vordergrund einnimmt. Mantegnesk sind die kleinen Figuren des Hintergrunds, besonders die Krieger in antiker Tracht, und echt paduanisch die Reliefs, die auf dem Bild des Schmerzensmannes die Marmorbalustrade zieren und zu dem heiligen Gegenstand so unpassend als möglich gewählt sind. Aus alledem sieht man, wie die machtvolle Natur des Älteren den jungen Künstler sich unterjocht hatte und zur Nachahmung zwang.

Und doch war dieser kräftig genug, ein gutes Stück seiner Eigenart selbst hier zu bewahren, nicht nur einer der vielen Nachahmer zu werden, die Mantegna — wie jedes



Abb. 41. Gio. Bellini: Madonna. Newport, Sammlung J. H. Davis. (Zu Seite 56.)

Genie — auf seiner leuchtenden Bahn nach sich zog. Ihm stand schützend jenes naturalistische Streben zur Seite, das, so oft geschmäht, stets echtem Künstlertum zum Heil gereicht, sofern es nicht einziges und letztes Ziel seiner Kunst wird; das Suchen, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und die Hand in ihrer Wiedergabe fest zu machen. Was ein Anfänger, von diesem Streben geleitet, hervorbringt, wird vielleicht einem verfeinerten (oder verweichlichten) Geschmack nicht immer zusagen; es ist oft derbe Kost, aber diese Herbheit erfrischt und erquickt. Darin liegt beschlossen, daß Motive, die unmittelbar beobachtet werden können, wohl gelingen, solche, die höhere Empfindungen ausdrücken wollen, leicht manieriert, wenn nicht gar lächerlich herauskommen. Dafür bietet das Transfigurationsbild die beste Erläuterung: wie gut sind hier die Apostel in ihren Posen, besonders jener, der, das Haupt in den Arm gestützt, von tiefem Schlaf umfangen ist! Auch das im Halbschlaf Emporfahren des einen von ihnen ist anschaulich gemacht. Viel besser noch trifft's der Künstler, als er, ein paar Jahre später, den an den Felsen gelehnten Jünger auf dem Ölbergbilde schafft: man glaubt ihn schnarchen zu hören. Dagegen versagt die Kraft bei den Figuren der himmlischen Gruppe. Der Heiland ist eine nüchterne Figur, der es an Hoheit fehlt, und die beiden Propheten, die neben ihm auf der schmalen Höhe kaum Platz haben, drücken durch schiefe Kopfhaltung und gewundene Handgesten etwas aus, dessen Inhalt niemand erfassen wird.



Abb. 42. Gio. Bellini: Die Transfiguration. Venedig, Museo Correr. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz (Zu Seite 57/58.)

Eine Inschrifttafel in der Mitte des unteren Randes deutet darauf hin, daß das Bild als Gedenktafel an einen Verstorbenen gedient hat; die Worte in

lateinischer Sprache besagen, was man oftmals in etwas anderer Fassung auf den Marterln des Tiroler Landes liest: „Herr, erbarme dich meiner; wenigstens ihr, meine Freunde."

Auf dem Londoner Bild, das Christus als Seitenblutspender in einer ikonographisch seltenen Form darstellt, ist der nackte Körper des Heilandes mit peinlicher Treue einem hageren Modell nachgezeichnet; man sieht, wie der Künstler den Konturen mit größter Sorgfalt nachging. Aber durch die Anordnung der Figur gegen den Hintergrund einer weiten Landschaft bringt er einen unleugbaren Zug von Größe in die Komposition. Ebenso ist die Figur Christi auf den beiden Bildern in Venedig und Paris ganz getreu nach einem bestimmten Körper gebildet, und die kraftvolle Zeichnung erweckt unsere Bewunderung, besonders wenn wir diese Aktfigur mit den ähnlichen von Antonello da Messina (in Antwerpen und London) vergleichen, die in der Zeichnung ungleich schwächer sind, dafür aber eine feinere malerische Durchbildung zeigen. Den kleinen Bildern verleiht das weite Naturbild, gegen das hochragend das Kreuz steht, eine innere Größe, die von den Fähigkeiten des jungen Meisters einen hohen Begriff gibt.



Abb. 43. Gio. Bellini: Christus als Seitenblutspender.
London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 57/59.)

Der „Christus am Ölberg" geht im letzten offenbar auf einen Entwurf Jacopo Bellinis zurück, der sich im Londoner Skizzenbuch befindet; und derselbe Entwurf scheint für eine Darstellung des gleichen Gegenstandes von Andrea Mantegnas Hand benutzt zu sein, die der Zufall, dieses Mal mit freundlichem Walten, mit Bellinis Bild zusammen in der National Gallery in London vereinigt hat. An Geschlossenheit der Komposition ist Mantegna dem Jüngeren durchaus überlegen. Bei ihm ist die dunkle Figur Christi wirklich der Mittelpunkt; die am Fuße des Berges schlafenden Jünger bilden eine Gruppe; bei Bellini dagegen kniet der



Abb. 44. Gio. Bellini: Kruzifixus. Venedig, Museo Correr.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 57 59.)



Abb. 15. Gio. Bellini: Christus am Ölberg. London, National Gallery. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 57 59.)

Heiland auf einem lächerlichen Hügelchen, das wie eine Theaterkulisse aussieht, hineingeschoben, weil es gerade gebraucht wird, während die drei Jünger, ungeschickt verteilt, zu viel Bedeutung für sich beanspruchen. Mit den Stellungen hat er sich auch arg zu plagen; die Verkürzungen gelingen durchaus noch nicht; aber der Schlafende links ist trefflich beobachtet.

Wie weit aber ist er wiederum dem Mantegna überlegen, richtet man das Auge vergleichend auf die Landschaft hier und dort. Bei dem Paduaner sind



Abb. 46. Gio. Bellini: Pietà. Venedig, Museo Correr.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 65.)

es die üblichen starren Felsmassen, mit einer aus römischen Reminiszenzen aufgebauten Phantasiestadt inmitten; bei Giovanni ein geschlossenes Landschaftsbild, überraschend in der Beobachtung von Formen, Linien, Luft und Licht. Es ist die frühe Morgenstunde eines Tages, der stürmisches Wetter, Regenschauer und dann wieder grelles Sonnenlicht bringt. Hastig jagen die Wolken von Südwest, rosiggelb an den Rändern umzogen: in hellem Licht steht Christi Kopf in der Silhouette gegen die Himmelsweite. Die Ebene, von vielfachen Wegen durch-

wunden, hebt sich langsam zu Hügeln empor; eine kleine Ortschaft auf der Höhe links wird für einen Augenblick vom Licht scharf hervorgehoben. Hier ist alles einheitlich, harmonisch, so schön, als wahr.'

Und die gleiche glückliche Veranlagung für die Landschaft zeigen die andern eben besprochenen Kompositionen; selbst das kleine Stückchen zur Linken auf dem Bild der Transfiguration ist groß und weit! Wie herrlich dann der Blick in das



Abb. 47. Gio. Bellini Pietà. Venedig, Dogenpalast.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 65.)

Flußtal auf dem Kruzifixusbild, wo Büsche in hellem Gewässer sich spiegeln und Schlängelwege das Auge in die Ferne locken, bis sie sich endlich an den Hügeln verlieren.

Denkt man einen Augenblick an Gentiles ungeschickte Landschaften auf den Orgelflügeln oder an die primitiven Versuche der Vivarini-Schule, so reckt sich Giovannis Gestalt in seiner Zeit und Heimat zu imponierender Größe empor;

er erweist sich als würdiger Fortsetzer der Bestrebungen seines Vaters und als vollgültige Parallelerscheinung der künstlerischen Bestrebungen im Norden, in den Niederlanden.

Gleichzeitig mit den bisher besprochenen Bildern oder nur wenig später entstand eine ganze Folge von Darstellungen, die den gleichen Gegenstand zum Vorwurf haben: den toten Christus, von Engeln oder von Maria und Johannes



Abb. 48. Gio. Bellini: Pietà. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 65.)

gestützt und beklagt. In diesen offenbart sich nun, daß nicht nur Mantegnas Kunst eine nachhaltige Wirkung auf Bellini ausgeübt hatte; auch der Eindruck, den er durch Donatellos Werke in Padua empfing, spiegelt sich in ihnen wider. Das Dramatische lag nicht in Giovannis Natur beschlossen, die vielmehr durchaus — seine Laufbahn beweist es in allen ihren Phasen — den heiteren, lieblichen Seiten des menschlichen Lebens zuneigte. Wenn Giovanni bei seinem Aufenthalt in Padua, das er zweifellos häufiger besucht hat, als sich dokumentarisch

erhärten läßt, die bewegten Schöpfungen des Florentiner Bildhauers am Hochaltar des Santo sah, so konnten diese des stärksten Eindrucks auf ihn nicht verfehlen, gerade weil das Temperament, das hier nach bildnerischem Ausdruck rang, dem seinen diametral entgegenstand. Hier sah er jene wild-leidenschaftliche Grablegung in Terrakotta, bei der jede Anforderung an Schönheit mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit außer acht gesetzt erscheint, die Wiedergabe zweier Motive den Meister ganz erfüllt hat: die ernste Geschäftigkeit der Männer, die den Leichnam in die Bahre betten, und das im Schreien ekstatisch sich äußernde Schmerzgefühl der Frauen. Aber zu einer anderen Zeit hatte derselbe Meister eine ungleich stillere Pietà geschaffen, wo ein paar Engel den haltlosen, edlen Körper Christi stützen und weinend ihre Empfindungen miteinander austauschen (London, South Kensington Museum). Hat Giovanni Bellini dieses Marmorrelief je gesehen? Die Beziehung zu Bildern, wie den verwandten Versionen in Rimini, Berlin und London, ist so groß, daß man geneigt ist, solchen direkten Zusammenhang anzunehmen, obschon einige nicht leicht wiegende Bedenken dem entgegenstehen.

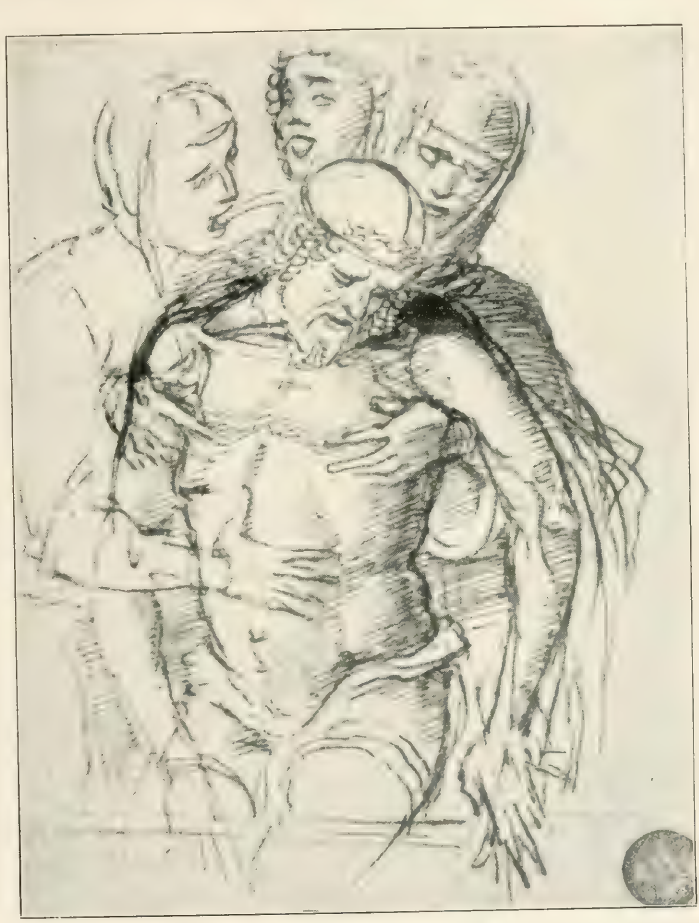


Abb. 49. Gio. Bellini: Pietà (Federzeichnung). Venedig, Akademie. (Zu Seite 66.)

Drei Bilder dieser Gruppe gehören mit zu Bellinis allerfrühesten Arbeiten: die Pietà im Museo Correr (Abb. 46), der gegenüber verschiedentliche, doch unseres Erachtens nicht berechtigte Zweifel laut geworden sind, die größere Komposition mit weiter Landschaft im Dogenpalast in Venedig (Abb. 47) und die Pietà in der Brera in Mailand (Abb. 48). Noch geht hier sein Hauptbestreben auf die getreue Durchbildung des nackten Leichnams, den er ohne jede Veredelung wiedergibt: kein Detail wird übergangen, sei es der Ansatz des Rippenkorbes, oder die Falten des Bauches, die sich durch das langsame Sinken des Körpers nach vorn bilden, oder die Adern, die an den schlaff herabhängenden Armen und an den Händen hoch anschwellen. Der geöffnete Mund deutet die Todesstarre mit herbem Naturalismus an. Während all das auf dem Bild des Dogenpalastes, das nur als Kom-



Abb. 50. Gio. Bellini: Stehender Heiliger (Federzeichnung). Venedig, Akademie. (Zu Seite 66.)

position im ganzen zu würdigen ist, da eine Restauration des Jahres 1571 es seines ursprünglichen Charakters so gut wie ganz beraubt hat, noch kraß uns entgegentritt, erscheint die Herbheit auf dem berühmten Gemälde in der Brera durch das edle Motiv gemildert, daß Maria — nicht mehr die jugendschöne, sondern die gealterte, von Kummer gebeugte Frau — sich dicht an das Haupt des Sohnes schmiegt, als wollte sie einen Kuß auf die erkalteten Lippen drücken. Johannes wendet schmerzbewegt das Haupt zur Seite. Hier erscheint gedämpft, was in einer anderen Komposition von heftigsten Dissonanzen durchzogen sein sollte: ich meine die Federzeichnung in Venedig (Abb. 49), einen der wenigen echten Entwürfe des Meisters, die wir kennen, und bei der die Konzentration auf den Ausdruck ebenso charakteristisch ist, wie die Vernachlässigung der Details. Eine andere Zeichnung der etwa gleichen Zeit ist wiederum ganz schlagend mantegnesk (in der Akademie in Venedig; Abb. 50).

Als Giovanni Bellini einige Jahre später den Stoff abermals aufgriff, hatte er die erste, streng naturalistische Phase bereits hinter sich gelassen. Er vermeidet jetzt heftige Affekte, weil diese notwendig einer schlichten und edeln Schönheit Abbruch tun. Alle diese Bilder haben gemein, daß Engelknaben die Hüter des Leichnams sind: schon durch den Gegensatz des jungen blühenden Lebens und des Todes sichert der Maler die eindrucksvolle Wirkung. Er steigert sie, indem er den willenlosen Leib wie von Schlaf befangen darstellt, die Leidensspuren nicht zu stark hervorhebt; ja, man denkt bei dem Anblick dieser Formen (das trifft besonders auf das Berliner Bild — Abb. 51 — zu) zuerst daran, wie voll Kraft und wie schön sie sind. Und da die Engel ihre Klagen dämpfen, nur durch einen leidvollen Blick nach oben etwas von ihrer Empfindung verraten, so geht von den Bildern eine beruhigende und besänftigende Wirkung aus.

Noch ist die Zeichnung hier mit größter Sorgfalt behandelt, obwohl von einem hohen Gefühl für Schönheit geleitet; daher will es dünken, daß wenige Darstellungen des toten Christus in der einen und anderen Hinsicht dem Berliner Bild sich vergleichen lassen. Wie herrlich ist hier allein die linke Hand; wie wohl verstanden und wiedergegeben das Motiv der Schulter! Neben dem zeichnerischen macht sich hier zuerst das Streben auf die malerische Wirkung deutlich geltend. Trotzdem diese Bilder in der peinlichen, strichelnden Pinselführung des Temperamalers behandelt sind, ist die Abstufung des Lichtes überaus fein, sanft; es betont alle Hebungen und Senkungen und modelliert den Körper in

allen Einzelheiten. Man sieht, wie hier ein großer Maler seine ersten Versuche macht, dem einerseits nur die Erfahrung, andrerseits das die Hand befreiende technische Hilfsmittel fehlt, um höhere Wirkungen zu erzielen.

Nicht so ruhig als Komposition, wie die auffällig verwandten Bilder in Berlin und London (das letztere, Abb. 42, ist weniger gut erhalten), hat das Bild in Rimini (Abb. 53) einen besonderen Zauber durch die Putten. Sie sind hier so anmutvoll, wie Luca della Robbias schönste Knabenfiguren: jener besonders, der mit übereinandergeschlagenen Armen, mit einer gewissen Nonchalance links in der



Abb. 51. Gio. Bellini: Pietà. Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 66.)



Abb. 52. Gio. Bellini: Pietà. London, Sammlung Dr. Ludwig Mond. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 67.)

Ecke steht, hat in der gesamten italienischen Malerei nur wenige Konkurrenten zu fürchten. Vasari berichtet von einer solchen Pietà, die Giovanni Bellini für den Herrn von Rimini, Sigismondo Malatesta, gemalt habe, welches Gemälde dann in der Kirche San Francesco jener Stadt zu sehen war. Nichts läge näher, als die Annahme, daß es eben dieses Bild ist, welches heute die Hauptzierde des Stadtpalastes von Rimini bildet; aber Vasari spricht von zwei Putten, die darauf zu sehen waren. Entweder haben wir — und ich neige der Ansicht zu, es sei dem so — hier einen elementaren Irrtum des Autors anzunehmen, oder jenes Gemälde für den Malatesta ist eines der beiden Bilder in Berlin oder London.

Hiermit begegnen wir zum erstenmal, von der Beihilfe, die er seinem Vater in Padua gewährte, abgesehen, dem Meister außerhalb seiner Heimat. Schon seit längerer Zeit hatten die Maler Venedigs angefangen, auch alle Landstriche längs der beiden Seiten der von Venedig beherrschten Adria, denen es an eigener Kunstübung gebrach, mit Altarbildern zu versorgen. Bis nach Apulien hinunter läßt sich dieser Export noch heutigentags verfolgen. Doch hat wohl nur ausnahmsweise ein venezianischer Meister selbst vorübergehend in einer fremden Stadt seinen Wohnsitz genommen, wie etwa Crivelli, der Venedig verließ, um der Rache eines betrogenen Ehemannes auszuweichen; meist malten sie selbst die großen Altarwerke daheim und ließen sie wohl zu Schiff an ihren Bestimmungsort bringen. So gestattet auch das Vorhandensein eines großen Altarwerks von Giovanni Bellini in Pesaro keinerlei Rückschluß auf etwaige Reisen des Malers südwärts.

Dieses Bild hat bis in die allerjüngste Vergangenheit, schlecht beleuchtet, auf einem Altar der Kirche San Francesco gestanden; jetzt ist es einer kleinen Stadtgalerie einverleibt worden (Abb. 54). Vasari beschreibt es als in San Domenico befindlich; da aber alle darauf dargestellten Heiligen dem Franziskanerorden angehören, so dürfen wir wohl schließen, daß hier ein Versehen vorliegt.

Es ist schon rein äußerlich das Hauptwerk der ersten Periode Bellinis, an deren Ende es gehört (etwa 1470).

Giovanni Bellini hat auch hier nicht die überaus häufige Form des Polyptychons gewählt, d. h. jene Zerlegung des Bildes in eine Reihe einzelner Tafeln, von denen jede eine Figur enthält; eine Form, die besonders in der Schule der Vivarini beliebt war und von einzelnen Vertretern dieser Gruppe noch weit bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein angewandt worden ist. Dafür hat der Maler in den Nischen der beiden die Haupttafel einfassenden Pilaster übereinander je vier Heilige angeordnet, in derselben Art, wie wir es in Florenz häufiger, z. B. auf Altarwerken des Fra Angelico, finden.

Im Mittelbild ist die Krönung der Maria im Beisein von vier Heiligen — Paulus und Petrus zur linken, Franziskus und Hieronymus zur rechten Seite — dargestellt. Christus und die Madonna sitzen sich auf einem prachtvollen Marmorthron, der sich in hohem Aufbau erhebt, gegenüber; Maria neigt ihr Haupt und faltet demütig die Arme über der Brust, während der Heiland ihr den Kronreif aufs Haupt setzt. Bellini adoptiert hier ein Schema, das in Venedig durch ein seines Alters und des Platzes wegen, an dem es zu sehen war, hoch verehrtes Werk eine gewisse offizielle Form erhalten hatte: durch das Fresko Guarientos an der Thronwand des großen Ratssaales im Dogenpalast (gemalt 1365). Aber während hier und in den daran anschließenden Kompositionen von Antonio Vivarini und Giambono die Szene in himmlische Höhen entrückt ist, wo die Chöre der Engel und die Heiligen des Paradieses in dichten Scharen der Krönung beiwohnen, ist sie durch Bellini mit großer Kühnheit auf die Erde zurückversetzt. Nicht nur Thron und Marmorfußboden deuten an, wo man sich den Vorgang vorzustellen hat; mehr noch das anmutige Landschaftsbild, in das man durch die Thronöffnung blickt (übrigens ein an sich nicht geschmackvoller Einfall, der zum Glück nicht wiederholt worden ist). Diese Landschaft mit dem Kastell auf der Höhe ist dann das Vorbild für die meisten Venezianer Maler der Folgezeit geworden: besonders Cima da Conegliano verwendet es immer wieder.



Abb. 53. Gio. Bellini: Pietà. Rimini, Stadtpalast. (Zu Seite 67.)

Die heilige Versammlung setzt sich aus großartigen, in ihrer bedeutenden Eigenart herausgehobenen Charakteren zusammen. Wie fein ist die Kraft des Paulus, in dessen Händen das lange Schwert kein müßiges Attribut ist, von der grüblerischen Weise des greisen Hieronymus unterschieden oder von der sinnenden Frömmigkeit des Franziskus. Man beobachtet, daß der Künstler hier mitten auf dem Wege steht, aus der individuellen Bildung Typen zu schaffen, die als Ver-



Abb. 54. Gio. Bellini: Krönung Mariä. Pesaro, Stadtgalerie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 68.)

treter eines Temperaments oder als Summe eines Menschenlebens und seiner Schicksale sich zu erkennen geben.

War der schaffende Meister des Quattrocento im Altarbild an Tradition eng gebunden, so hatte er dafür die Freiheit, in den Tafeln der Predelle, deren jede eine Episode aus dem Leben eines der im Hauptbild dargestellten Heiligen zu behandeln pflegte, sich freier zu ergehen, von seinem eigensten Streben etwas in die heiligen Legenden hineinzutragen. Es sind hier im ganzen sieben Tafeln,

fünf unter dem Hauptbild, zwei rechts und links unter den Pilastern, deren Fuß sie schmücken. In diesen Bildchen kann man vielleicht deutlicher, wie irgendwo sonst, sehen, wieviel Giovanni der Schule seines Vaters zu danken gehabt hat. Das eine Bild, mit dem Martyrium des Petrus, ist sogar auffallend altertümlich; die Figuren sind primitiv, fast wie auf Jacopos kleinem Kreuzigungsbild des



Abb. 55. Gio. Bellini: St. Georg. Pesaro, Stadtgalerie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 71.)

Museo Correr, und die Darstellung des heiligen Georg auf dem hochsteigenden Roß (Abb. 55) erinnert an Entwürfe im Skizzenbuch jenes Meisters.

Worin aber Giovanni wiederum seine ganze Eigenart entfaltet, ist die landschaftliche Umgebung, der in diesen Täfelchen eine ganz hervorragende Bedeutung zugewiesen ist. Sie gibt der Anbetung des Kindes (Abb. 56) geradezu die Intonation und ergänzt mit dem still-friedlichen Linienzug des Tales und der Hügel,



Abb. 56. Gio. Bellini: Geburt Christi. Pesaro, Stadtgalerie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 71.)

mit dem sonnig-südlichen Charakter der Vegetation die anmutige heilige Darstellung des Vordergrundes. Und so ist auf den Bildern mit der Stigmatisation des Franziskus und der Buße des heiligen Hieronymus die Landschaft wie ein selbständiger Faktor behandelt; man meint, hier habe der Künstler mit besonderer Hingebung gewaltet, um das einheitliche Stimmungsbild eines bestimmten Stückes Natur festzuhalten. Es sind die uns bereits aus den anderen Frühwerken bekannten Elemente, aus denen es sich zusammensetzt: Hügel zu beiden Seiten, ein Schlängelweg, der das Auge ungezwungen in die Bildtiefe führt, vereinzelte Bäume, die, gegen den hellen Himmel gesehen, auch der illusionistischen Wirkung zu dienen haben. Ergeht sich Giovanni in allen diesen Einzelheiten mit der Freiheit des gereiften Meisters, so kann er's dann doch nicht unterlassen, im Vordergrund bei den genannten zwei Bildern Felsenberge von phantastischem Geschiebe aufzubauen: denn Franz hatte jenen höchsten Moment seines Lebens auf der Höhe des Gebirges und Hieronymus wird meist in öder Einsamkeit den Bußübungen hingegeben dargestellt.

Die Technik des Altars im ganzen ist trocken, die Farben sind mit zähem Bindemittel behandelt; Staub und Kerzenrauch haben im Laufe von mehr als

vier Jahrhunderten das ihrige getan, um das Werk trüb und stumpf zu machen. Trotzdem beobachtet man besonders in der dem Auge bequem genäherten Predelle schon die geistvolle Pinselführung des erprobten Malers; die Lichter sind rasch modellierend hingesetzt, die Präzision nimmt nach dem Grund immer mehr ab; die Hügel- und Bergkonturen, mit feiner Unbestimmtheit behandelt, scheinen endlich sich in der Atmosphäre aufzulösen. Der Himmel, von ruhig segelndem Gewölk belebt, geht mit feiner Abstufung aus kräftigen in immer lichtere Töne über.

Wer sich die bedeutenden Heiligengestalten dieses Altarbildes recht eingeprägt hat, der wird nicht zögern, in der Pietà der Vatikanischen Galerie (Abb. 57) nicht nur den Geist desselben Künstlers, sondern auch den zeitlichen Zusammenhang zwischen beiden Werken zu erkennen. Das Bild hat keinen alten Stammbaum; man weiß nur, daß es aus einer Bologneser Sammlung (Aldovrandi) herrührt. Traditionell führte es den Namen des Mantegna, während schon Crowe und Cavalcaselle auf Giovanni Bellini hinwiesen. Dagegen hat Morelli das Bild mit Bestimmtheit für einen Maler der Schule von Vicenza in Anspruch genommen, Giovanni Buonconsigli.

Nun liegt, scheint es, in all diesen Taufen auf drei verschiedene Meister und



Abb. 57. Gio. Bellini (?): Pietà. Rom, Vatikanische Galerie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 73.)



Abb. 58. Gio. Bellini: Madonna. Venedig, Madonna dell' Orto.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 80.)

Schulen etwas Wahres, wie schon Venturi hervorgehoben hat. Denn achtet man z. B. auf die Faltengebung, so gibt sich darin der mantegneske Einfluß deutlich zu erkennen, in demselben Grade, wie in so vielen Jugendarbeiten Bellinis. Die Form aber ist ganz bellinesk; sie ist zu eng verwandt mit der Vorstellung von Zeichnung, die man aus dem Altarbilde in Pesaro mit davon nimmt, um nicht auf einen und denselben Meister hinzuleiten; die Farbe endlich mit gewissen grünlichen Schattierungen und gebrochenen Farben erinnert tatsächlich an die in der Schule von Vicenza übliche Skala.

Läßt man nun diese stilkritischen Erwägungen und Zweifel einstweilen beiseite, sucht dem Bilde abzulocken, was es zu bieten hat, so muß man bekennen, daß es in seiner grandiosen Form und kompositionellen Eigenart völlig allein steht. Eine Pietà von mehreren Figuren im Hochformat ist ganz ungewöhnlich; nicht minder, daß eine der Gestalten die anderen um Hauptes länge überragt und die Spitze bildet. Es entsteht auf diese Art ein auffallender, unruhiger Kontur. Noch merkwürdiger ist, daß bei dieser Szene eine Hauptperson fehlt, Maria. Man schließt aus all diesem, daß, wer diese Komposition erfand, ein kühner Meister war, dem sein Wollen und künstlerisches Streben höher standen, als bildnerisches Gewöhnen und kirchliche Tradition. Einer solchen Kraftnatur müssen diese besonderen Typen ihren Ursprung verdanken; vor allem jene herrliche Figur des aufrechtstehenden Mannes, der mit tief sinnendem Blick auf den toten Heiland herabschaut. Dieser mächtig ausladende Schädel, die gewaltigen Formen des Kopfes, der Kontur der ganzen Figur verraten unleugbar einen Meister vom höchsten Rang, wie denn auch die Bildung des ins Profil gestellten Greisenkopfes hinter Christus ganz einzigartig ist. Auf dem Altarbild in Pesaro kann man Verwandtes finden: der Paulus dort ist so ehern-fest, wie hier der Joseph von Arimathia, während der Christuskörper allzu auffällig an das Bild des Heilands



Abb. 59. Gio. Bellini: Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 81 u. 102.)



Abb. 60. Gio. Bellini: Madonna. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 84.)

auf der Berliner Pietà erinnert, als daß man nicht auf denselben Meister schließen müßte.

So wird man denn zu der Überzeugung geleitet, daß die Komposition gewiß dem Giovanni Bellini angehört. Ob auch die Ausführung, ist die Frage, wenngleich es schwer fällt, dieses herrliche Werk für eine Kopie, selbst eines talent-

vollen Malers, ansehen zu sollen. Doch weicht es in der Farbengebung tatsächlich von der geläufigen Skala des Venezianers etwas ab. So bleiben die Zweifel bestehen, die man gern der herrlichen Form zuliebe unterdrücken möchte.

Ein jüngerer Meister, der Romagnole Francesco Zaganelli (Cotignola), hat die Komposition fast getreu auf einem Bild wiederholt, das jetzt der Galerie in Budapest gehört; das bestärkt uns in der Vermutung, daß auch Bellinis Bild



Abb. 61. Gio. Bellini: Madonna. Turin, Galerie. (Zu Seite 86.)



Abb. 62. Gio. Bellini: Madonna. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 86.)

einst in den Marken sich befunden hat, von wo aus es ja gar leicht nach Bologna überführt worden sein kann.

Bei der Datierung dieser Werke (und ebenso derjenigen, die im folgenden zur Besprechung kommen werden) sind wir gänzlich auf schwankende Werte angewiesen. Vor dem Ende der achtziger Jahre kennt man überhaupt kein datiertes Bild Bellinis, der zu allen Zeiten seinen Arbeiten nur selten ein Datum mit auf den Weg gegeben hat; und jene Bilder, von denen Urkunden sprechen, sind mit einer Ausnahme zugrunde gegangen. Nur indem wir versuchen, mit den erhaltenen Werken eine Entwicklungsreihe herzustellen, vermögen wir Bellinis Laufbahn in ihrer ersten Hälfte zu rekonstruieren. Hierfür ist kein Kriterium von größerer Bedeutung, als der mantegneske Einfluß, der anfangs fast erdrückend ist, in der Mitte der ersten Periode von den eigensten Gaben Giovannis etwa balanciert wird, und dann, langsam schwächer werdend, sich allmählich verliert.

Aber lange noch lassen sich die großen und starken Eindrücke der ersten Jugend verfolgen, bis dann die herrliche koloristische Anlage das Übergewicht erhält, und auch in der Formengebung das venezianische Element über das paduanische den endlichen Sieg davonträgt.

Es mag auffallend erscheinen, daß wir dem Zeitraum von 1470 bis 1480 eine verhältnismäßig geringe Zahl von Bildern zuschreiben; aber schon damals hatte der Meister große Bilder für die Scuola von San Marco zu malen, die zugrunde gingen, und am Ende dieses Jahrzehnts wurde er berufen, den Bruder in



Abb. 63. Gio. Bellini: Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 88.)

der Stellung des offiziellen Malers der Republik zu ersetzen. So bleiben nur wenige Bilder übrig, die man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dieser Periode zuweisen kann: eine Gruppe von kleinen Madonnentafeln, die „Transfiguration“ in Neapel und die „Auferstehung“ der Berliner Galerie — alles Arbeiten, in denen zum letzten Male das Wort von dem mantegnesken Einfluß seine Anwendung finden darf.

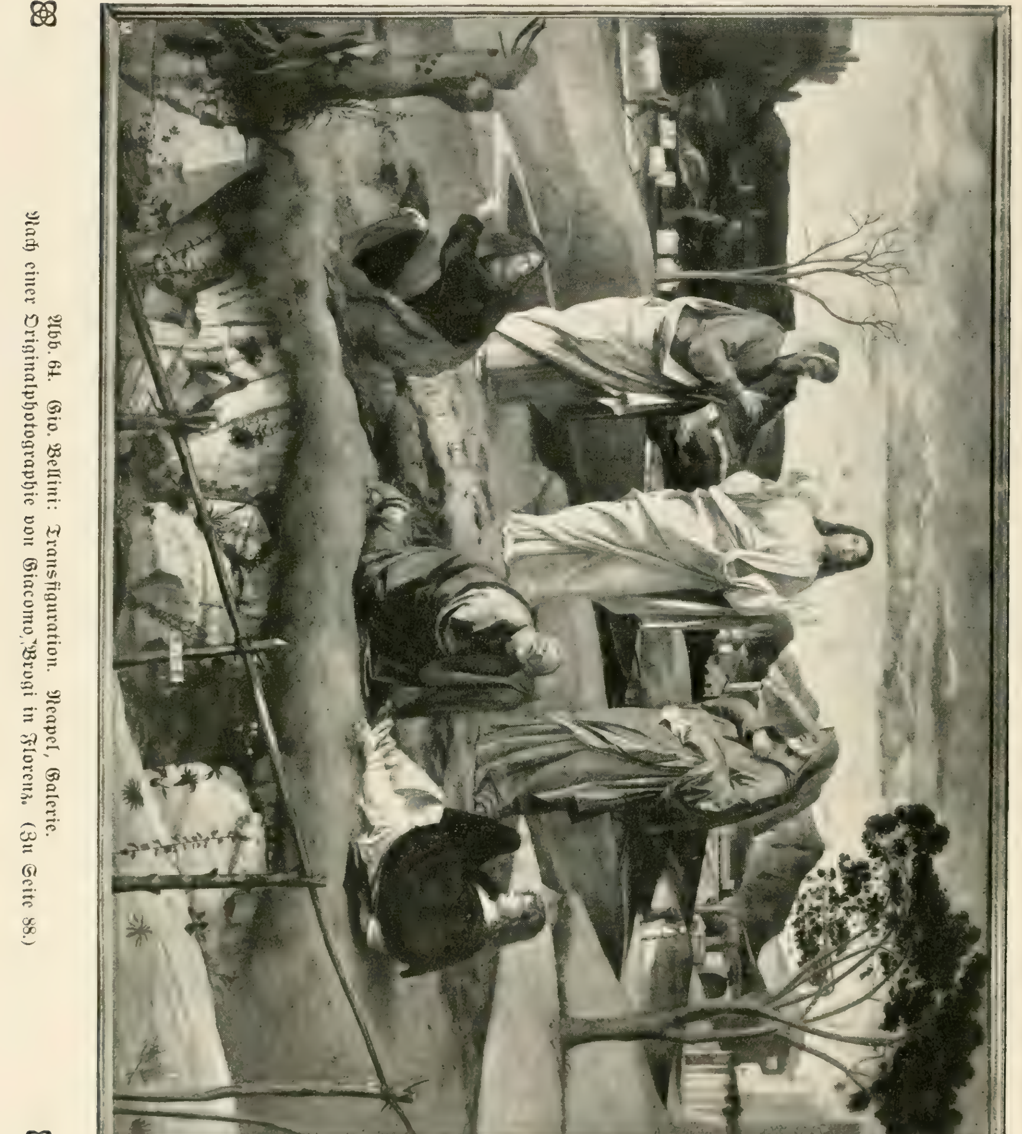


Abb. 64. Gio. Bellini: Transfiguration. Neapel, Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 88.)

Die „Madonna dell' Orto“ genannte Venezianer Kirche, die, weitab von dem lauten Getriebe, im Stadtteil Canareggio gelegen ist, bewahrt ein feierliches und ernstes Madonnenbild (Abb. 58). Die älteren Autoren erwähnen es als unter der kleinen Orgel nahe dem Chor aufgestellt; jetzt wird es in der Eingangskapelle linker Hand, in nicht allzu günstigem Licht und zu hoch über dem Altar, aufbewahrt. Offenbar behielt hier Giovanni eine althergebrachte Form des Marienbildes, vielleicht

dem Besteller zuliebe, bei; der Goldhintergrund und die griechischen Schriftzeichen weisen auf jene primitive Stufe der Kunst zurück, wo man im Bild nichts anderes sah, als den Gegenstand der Andacht. Aber in diese Gebundenheit trägt der Meister die Freiheit seiner Formauffassung hinein, indem er von einer schönen Frau aus dem Volke das lichte Antlitz mit den dunklen Augen und die voll gerundeten Schulterlinien borgt, und den Knaben, der aufwärts blickt und den Mund öffnet, mit starken Gliedern ganz naturalistisch bildet.

Dieses Bild, das, gewiß ursprünglich der Hausandacht geweiht, durch private Stiftung zu der Ehre des Kirchenaltars gekommen war, ist, wie wenige Werke



Abb. 65. Gio. Bellini: Auferstehung. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 88.)

des Meisters, bewundert worden; das beweisen zahlreiche, mehr oder minder getreue Kopien, die man an verschiedenen Orten findet. Ein besonders schönes Exemplar (nach der Radierung von Gaillard zu urteilen*) besaß Otto Mündler in Paris; nach ihm Prinz Napoleon. Selbst in Marmor hat ein venezianischer Meister die Komposition wiederholt (Musée Calvet, Avignon). Es darf daher nicht befremden, daß Bellini selbst ein gutes Jahrzehnt später seine eigene Komposition wiederholte. Dieses Bild (Abb. 59), mit dem vor wenigen Jahren die Berliner Galerie ihren reichen Besitz vermehrte, weicht in Einzelheiten ab, denn ein

*) Gazette des Beaux-Arts XX, 1866, S. 286.



Abb. 66. Gio. Bellini: Thronende Madonna mit Heiligen.
Früher Venedig, SS. Giovanni e Paolo (alte Reproduktion des 1867 verbrannten Originals). (Zu Seite 94.)



Abb. 67. Gio. Bellini: Thronende Madonna mit Heiligen.
Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 95.)



Abb. 68. Gio. Bellini: Thronende Madonna (Ausschnitt).
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 96.)

Meister von Bellinis Rang wiederholt sich nie sklavisch; aber die Tatsache der Übereinstimmung in den Hauptzügen darf an sich nicht dazu verleiten, von dem schnell gesprochenen Wort „Kopie" Gebrauch zu machen. Gerade in dieser Zeit kommen solche Selbstwiederholungen auffällig oft vor.

Eine andere Madonnenkomposition, jetzt in der Brera in Mailand (Abb. 60), steht dem Bild der Madonna dell' Orto ganz nahe; es hat die gleiche Gebundenheit,



Abb. 69. Gio. Bellini: Thronende Madonna mit Heiligen und dem Dogen Agostino Barbarigo. Murano, San Pietro Martire. (Zu Seite 97.)

die wir auf ältere Tradition zurückführen dürfen, den Goldgrund, die griechischen Schriftzeichen, wie dieses. Während die Formen im einzelnen sehr schön sind — man beachte die echt bellinesken, großen Hände der Gottesmutter —, ist die Stellung des Kindes arg mißraten; es scheint sich sehr unbehaglich zu fühlen und macht ein unglückliches Gesicht.

Dieses wenig gelungene Motiv nimmt der Künstler in einem Bild der venezianischen Akademie (Nr. 583) wieder auf, mit der Variante, daß Christus den



Abb. 70. Gio. Bellini: Thronende Madonna mit Heiligen. Venedig, Sa. Maria dei Frari. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 98.)

Segen spendet; die Madonna aber ist der Maria auf dem Bild der Chiesa dell' Orto nachgebildet. Und die Madonna des Brera-Bildes wiederum findet man in allen Hauptlinien und in den entscheidenden Motiven des Gewandes gar in zwei Werken wiederholt, die in ihrer Formensprache einer weiteren Stufe der Laufbahn des Künstlers angehören: in dem ernsten Bilde der Galerie von Turin (Abb. 61), das man trotz aller Unbilden bewundern muß, und in einem noch späteren (nach 1490) Bilde der venezianischen Akademie (Abb. 62).

Nicht Mangel an Erfindungsgabe hat den Maler zu solchen Selbstentlehnungen bewogen. Wir müssen viel eher annehmen, daß die Besteller ihm manchesmal ihre

Wünsche vorschrieben, ihm dies oder jenes Werk, das ihnen besonders zusagte, zu wiederholen auftrugen. Wer die erhaltenen Kontrakte mit Künstlern kennt, der weiß, daß Bedingungen dieser Art nicht zu den Seltenheiten gehören. Aber wenn



Abb. 71. Gio. Bellini: Madonna (Mittelteil des Frari-Triptychons).
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 99.)

auch in den Hauptzügen sich wiederholend, wußte Bellini stets in Einzelheiten Neues zu geben, die Komposition in einem andern Sinne auszugestalten; er erweist sich gerade hier als unerschöpflicher Erfinder. So schafft er in einem leider durch Übermalung stark beschädigten Bilde der städtischen Galerie in Verona, das irrig den Namen des Gentile Bellini trägt (Nr. 110), die Madonna dieses



Abb. 72. Nach Gio. Bellini: Darstellung Christi im Tempel. Wien, K. Galerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 100.)

Typus um: er stellt sie dar, mit erhobenen Händen das vorn auf der Brüstung schlummernde Kind anbetend.

In einem ziemlich strengen Bilde der Galerie Morelli in der Akademie in Bergamo erscheint dieser Marientypus nochmals; hier hält Maria das den Segen spendende Kind auf ihrem linken Arm. Von diesem Gemälde hat Bellini in etwas späterer Zeit die Replik in der Berliner Galerie gemalt (Abb. 63). Das Christkind übernimmt er noch später etwas verändert für das jetzt in London bewahrte Madonnenbild.

Die Verbindung zwischen den beiden Gruppen von Madonnenbildern, die wir bis hierher kennen gelernt haben, der streng mantegnesken ersten Periode und der späteren nachpaduanischen, stellen ein Bild der Berliner Galerie (Nr. 1177; vorn rechts auf der Brüstung liegt ein Apfel) und das Bild mit dem auf dem Parapetto knienden Kind in der Galerie in Bergamo (Sammlung Lochis) dar, die beide ihrem Stil nach enger zur ersten Gruppe gehören.

Das genannte Berliner Bild würde man um der harten Zeichnung und der lauter mantegneske Stileigentümlichkeiten vereinigenden Landschaft willen noch unbedingt der frühesten Periode zuschreiben, beständen nicht andrerseits so auffallende Beziehungen zu den späteren Werken, wären nicht die Formen schon völliger, so wie sie Bellini später bevorzugt. In den Einzelheiten ist die Zeichnung hier übrigens grob, so daß man die eigenhändige Ausführung in Frage stellen muß.

Das Abschiedswort an die mantegneske Stilepoche spricht Giovanni Bellini in den herrlichen Kompositionen der „Transfiguration" in Neapel (Abb. 64) und der „Auferstehung" in Berlin (Abb. 65). Man muß von dem erstgenannten Bilde einen Blick rückwärts tun, auf die Darstellung desselben Gegenstandes im Museo Correr, um sich vor Augen zu führen, wie sehr fünfzehn oder zwanzig Jahre

ernster Studien den Maler gefördert haben, so daß er jetzt nicht nur imstande ist, von der Natur abzuschreiben, sondern seinen Stil zu der Wiedergabe bedeutender Charaktere durchgebildet hat. Welch eine herrliche Gruppe bilden hier Christus und die beiden Propheten neben ihm! Es sind edle, reine Formen, schlichte, den Moment des Ergriffenseins bezeichnende Gesten; geziemend umschließt reiche und würdige Gewandung die Gestalten. In auffälligem, nicht allzu glücklichem Gegensatz sind die Figuren der Jünger behandelt, die, von der Vision geblendet, erschreckt auffahren. Man sieht, wie der Künstler sich müht, hier etwas anschaulich Wahres zu geben; aber im Übereifer bildet er Häßliches, ja beinahe Komisches. Nur der Jüngling rechts, dessen Typus später als Sebastian auf dem Bilde der „heiligen Allegorie“ in den Uffizien wiederkehrt, ist leidlich sympathisch.

Es war wohl ein kompositioneller Fehler, daß er die eigentliche Verklärungsszene nicht auf ein anderes Niveau erhob, sondern sie wie einen realen Vorgang mitten in reale Welt hineinversetzte. Auf die Wiedergabe dieser hat er nun aber alle seine Kunst verwendet. Mit einer Treue ohnegleichen gibt er im Vordergrund die steinige Formation des Bodens wieder, wo aus Ritzen und Spalten allerlei Pflanzen herauswachsen. Ein grobes Holzgeländer führt von unten herauf und vermittelt die Illusion weiterer Tiefe. Die Figuren stehen inmitten anmutigen Wiesengeländes, das nach der Ferne zu Hügelketten eingrenzen. Hütten weisen auf die Gegenwart, ein altes Kastell zur Rechten, von stattlichen Mauerresten eingefaßt, und die an berühmte ravennatische Monumente erinnernden Gebäude des Hintergrundes auf historische Vergangenheit. Der Bauer treibt die Kuh zum Markte, Vieh hat sich auf dem Weideplatz gelagert; auf dem fernen Wege machen ein paar Männer im Gespräch halt. Das alles, mit größter Feinheit wiedergegeben, dient der räumlichen Wirkung; kompositionell haben ein paar Bäume, der voll belaubte rechts, der kahle Baum mehr im Hintergrunde links, die größte Bedeutung. Ein helles, kühles Licht ist gleichmäßig über das ganze Bild ausgebreitet.

Noch Größeres als Landschafter leistet Bellini in der „Auferstehung“ in



Abb. 73. Gio. Bellini: Beweinung Christi (Untermalung). Florenz, Uffizien. (Zu Seite 101.)



Abb. 74. Gio. Bellini: Studienkopf (Pinselzeichnung). Florenz, Uffizien.
(Zu Seite 102.)

Berlin. Es ist früheste Morgenstunde, die Wölkchen am Himmel sind rosig gefärbt, der Horizont licht und hell; dunkel setzen sich die Konturen des Hügellandes ab, das plötzlich sich zu einer stattlichen, von einer Burg gekrönten Höhe erhebt. Noch decken Schatten die diesseitigen Abhänge der Hügel; eben flammt der erste Lichtschein auf den Türmen des kleinen, am Fluß gelegenen Ortes auf. In ruhiger Haltung schwebt Christus aufwärts; die Bewegung gewahrt man am weithin flatternden Gewand und dem Spiel seines Haares, während die Gestalt selbst still zu stehen scheint. Von den Kriegern, die das Grab hüten, sind zwei erwacht; sie staunen, während ihre Gefährten noch von tiefem Schlafe umfangen sind. Aus dem Hintergrund, wo der Hirt seine Schafe weidet, kommt Johannes mit den Marien daher.

Dieses Bild ist das erste Werk des Meisters, dessen Geschichte wir, dank den Forschungen Gustav Ludwigs, kennen. In der kleinen Kirche von San Michele, der stillen Insel zwischen den Fondamenta nuova und Murano, gründete der Patrizier Marco Zorzi im Jahre 1475 eine Kapelle zu Ehren der Jungfrau Maria, die, später stets als die Kapelle der Auferstehung bezeichnet, im Jahre 1479 vollendet gewesen zu sein scheint. Spätere Venezianer Schriftsteller erwähnen das darin aufgestellte Bild von der Hand des Giovanni Bellini zu wiederholten Malen; Ridolfi (1648) beschreibt es folgendermaßen: „In der Kapelle des Marin Giorgio ist der auferstandene Christus, mit den gewaffneten Wächtern in kleinen Figuren am Grabe, das unter einem Berg liegt; in der Ferne sieht man eine Landschaft mit Bergen, Bäumen, Tieren und die Marien herannahen.“ Jedem muß klar sein, daß es sich hier um dieselbe Komposition handelt, wie sie das Berliner Bild zeigt. Später verliert sich dann der Autorname; Cimas Name tritt an seine Stelle. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als die Umwälzungen in Kirchen und Klöstern Italiens sich vollzogen, kam die Auferstehung, ebenso wie die anderen Altarbilder der Kirche, aus San Michele fort. Von hier ab wird die Geschichte des Bildes etwas unklar; man erfährt nur, daß es in Privathände übergegangen sei. Im Besitz des Grafen Roncalli in Bergamo erscheint es dann

wieder und wurde von hier für die Berliner Galerie erworben. Von den verschiedenen Kennern waren die verschiedensten Namen genannt worden, ohne daß einer wirklich zu befriedigen vermochte. Die Hand Giovanni Bellinis erkannte zuerst Wilhelm Bode; Ludwig identifizierte es mit jenem als verschollen geltendes Bild aus San Michele.

Man sollte meinen, daß nunmehr aller Widerspruch verstummt sein müsse. Dem ist aber nicht so; wird doch selbst der Name eines schwachmütigen Malers niederen Ranges, des Bartolommeo Veneto, mit hartnäckiger Opposition immer wieder vorgebracht und die Qualität der „Auferstehung“ völlig grundlos herabgesetzt. Nur ein einziges Argument, meine ich, könnte gegen das Bild geltend gemacht werden, die ganz reife, tiefe Farbengebung, wie man sie erst in einer um Jahrzehnte späteren Periode zu finden erwartet, während die vielfachen Anklänge an Mantegnas Gestalten den Zeitansatz bestätigen, den wir durch die Dokumente kennen. Nur um des Kolorits willen kann man etwas wie Zweifel gelten lassen, wird sich aber mit der Erklärung beruhigen müssen, daß die koloristische Entwicklung bei Bellini einen rascheren Gang nahm, als wir geglaubt haben.

Für den Ruhm dieser Komposition sprechen die zahlreichen Entlehnungen, die wir kennen. So hat der Parmenser Maler Filippo Mazzola sie in einem 1497 datierten Bilde (Galerie in Straßburg) wiederholt und einzelne Figuren daraus auch in sein Bild der „Bekehrung des Paulus“ (Galerie in Parma) übernommen. Die Figur des nackten Soldaten vorn ist in einem dem Mocetto zugeschriebenen Stich wiedergegeben; die Figuren des Hintergrunds und die kleine Stadt am Fluß hat der genannte Bartolommeo Veneto immer von neuem benutzt; der ruhig schwebende Christus hat selbst den Tizian noch inspiriert. Diese Entlehnungen beweisen, daß lange Zeit gerade diese Komposition Bellinis sich besonderen Ruhmes zu erfreuen gehabt hat.



Abb. 75. Gio. Bellini: Beweinung Christi. Stuttgart, Galerie.
(Zu Seite 102.)

Durch alle diese Arbeiten, ein Schaffen, das sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckte, hatte Giovanni Bellini endlich die Sicherheit und Fertigkeit erworben, um mit Erfolg an die Aufgabe zu gehen, deren glückliche Lösung den Hauptruhm seines Lebens ausmacht: an das Altarbild der Madonna mit Heiligen. Venedig hatte bis zu dieser Zeit kein einheitliches Werk von großem Umfang auf seinen



Abb. 76. Gio. Bellini(?): Beweinung Christi. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102 u. 126.)

Altären gesehen; es herrschte hier noch die unleugbar feierliche, aber doch unfreie Form des Polyptychons, die an und für sich eine reichere, kompliziertere Komposition ausschloß. Es war eine Tat, zahlreiche Figuren auf einer Tafel zu vereinigen, dem Bild architektonische Größe, Gebundenheit und Freiheit zugleich zu geben. Bellini hat dieses Problem aufs glücklichste gelöst und für seine Heimat die vorbildliche Form des Altarbildes geschaffen; mehr noch: durch seine Schüler in die Ferne getragen, hat die von ihm gefundene Lösung nach Westen bis an die

Grenzen der Lombardei, nach Süden bis in die Marken hinein, ostwärts in dem der Türkei benachbarten Küstenland Eingang gefunden. Selten ist ein künstlerischer Gedanke fruchtbarer gewesen und hat, bei Modifikationen im einzelnen, sich in der Hauptsache konstanter erwiesen.

Bellini hat in fast allen seinen großen Altarbildern den geschnitzten Bildrahmen zum Ausgangspunkt genommen. Die beiden reich ornamentierten Pilaster,



Abb. 77. Gio. Bellini: Madonna degli alberetti. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 102.)

die diesen einfassen, bilden einen Bestandteil des Idealbaues, in welchen er seine Figuren stellt. Rechts und links im Mittelgrund, in gleicher Höhe mit dem Thron der Madonna, entsprechen ihnen Pfeiler, die mit den vorderen des Rahmens verbunden sind. Über dem Architrav oder dem Bogen wölbt sich das Kirchenschiff, in einer Apsis endigend, deren Halbkuppel alte Mosaiken, sanften Goldschein verbreitend, schmücken; oder die Kirche öffnet sich und der lichte blaue Himmel bildet den schönsten Hintergrund für die heilige Gemeinschaft. Solange die Kunst im strengeren Sinn des Quattrocento geübt worden ist, hat man dieses von Bellini erfundene Grundschema unverändert beibehalten: wohlbemerkt, nicht nur im Kreis seiner engeren Schüler, sondern selbst die Ausläufer der Schule von Murano haben sich die fruchtbare Idee des Großmeisters venezianischer Malerei gern zu eigen gemacht.

Allen Altarbildern Giovanni Bellinis ging das Bild der thronenden Madonna mit zehn Heiligen in San Giovanni e Paolo vorauf (Abb. 66). Es galt als eines der bedeutsamsten Werke in Venedig; geradeüber von Tizians „Petrus Martyr" aufgestellt, schien es den Unterschied zwischen der Kunst des einen und anderen Jahrhunderts an einem Glanzbeispiel verdeutlichen zu wollen. Durch einen verhängnisvollen Zufall sind beide Bilder in der Nacht des 16. August 1867 den Flammen zum Opfer gefallen, und wir sind zur Rekonstruktion von Bellinis Bild auf einen dürftigen Umrißstich in Zanottos „Pinacoteca Veneta" und eine abscheuliche Aquarellkopie, die hier wiedergegeben ist, angewiesen. So ist es uns nur noch möglich, über die Vorzüge der Komposition zu urteilen.

Hier fällt zunächst der strenge Parallelismus der beiden Bildhälften auf. Jede Figur der einen Seite hat ihren Widerpart auf der anderen; selbst die Beinstellungen sind hier und dort im Gegensinn harmonisch gewählt. Wir müssen annehmen, daß Ernst und Würde bei den Männern, Anmut bei den Frauen, in denen wir Vorbilder der holden Gestalten auf Carpaccios großem Altarbild der „Darbringung im Tempel" ahnen, einen gefälligen Gegensatz gebildet haben. Über der lieblichen Gruppe der Engelskinder, die mit ernstem Eifer singen, was im Notenbuch steht, erhob sich in steifen Formen der echt venezianische Thron; aufrecht gerade in der Mitte Maria, auf ihrem linken Knie, so steif fast, wie der Thron (oder hat hier der Kopist noch übertrieben?), das segnende Kind. Maria



Abb. 78. Gio. Bellini: Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie. (Zu Seite 102.)



Abb. 79. Gio. Bellini: Heilige Caterina. Venedig, Akademie. (Zu Seite 102.)

mag hier so ausgeschaut haben, wie die Gestalt in der Replik des Madonna dell' Orto-Bildes in Berlin. Von den Details vermögen wir uns gar keine Vorstellung zu bilden: wie schön aber wird allein die heilige Magdalena in ihrem reichen, golddurchwirkten Gewande ausgesehen haben! Weiße Wolken schauten vom tiefblauen Himmel herunter und im leisen Sommerwind schwankte, von Pfeiler zu Pfeiler herübergezogen, ein Lorbeerzweig, von dem kostbarer Brokat als Thronhintergrund herabhing.

Das war das Altarbild, das, nach älterer Tradition, noch in den siebziger Jahren entstanden war. Vergleicht man mit diesem das Bild, das früher die Kirche von San Giobbe schmückte, bevor es in die Akademie in Venedig übertragen wurde (Abb. 67), so sieht man einen wesentlichen Fortschritt darin vollzogen. Hatte Bellini in dem Altarbild für San Giovanni e Paolo den Parallelismus bis ins kleinste durchgeführt, so läßt er sich hier im einzelnen Freiheit; es entsteht jener dem Auge so wohltuende Wechsel, jene leichte Lockerung des streng Gesetzmäßigen, die die Tektonik uns verbirgt.

Vorn auf den Thronstufen lassen drei Engelsknaben die Saiten zum Lobe der Himmlischen ertönen. Eine innere Ergriffenheit teilt sich der stillen Gemeinde mit;

Maria selbst und das Christkind (Abb. 68) können sich der Macht der Harmonien nicht versagen. In Sammlung, Andacht, freudiger innerer Erregung hält eine heilige Schar am Thron die Ehrenwache. Von draußen strahlt das Sonnenlicht herein, läßt die altertümlichen Mosaiken in der Halbkuppel aufglühen; das Kind ist ganz von mildem Licht übergossen, der jugendschöne Leib Sankt Sebastians dadurch herausgehoben.

So vereinigt sich alles, um dieses Werk zu dem reifsten und schönsten Altar-



Abb. 80. Gio. Bellini: Heilige Magdalena. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 102.)

bild des Meisters zu erheben, geschaffen in den glücklichen Jahren, da er die vollste Beherrschung der äußerlichen Mittel erlangt, die Frische der Jugend sich aber noch nicht von ihm gewandt hatte. Wir kennen das genaue Datum seiner Entstehung nicht, aber werden nicht fehl gehen, wenn wir es in die erste Hälfte der achtziger Jahre ansetzen. Ein zeitgenössischer Autor sagt in seiner um 1490 verfaßten Beschreibung Venedigs, dieses Bild sei eine der ersten Proben gewesen, die Bellini an die Öffentlichkeit gebracht habe. Die Stilvergleichung bestätigt dieses Zeugnis des Marc' Antonio Sabellico.



Abb. 81. Gio. Bellini: Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102.)

In einem unmittelbaren Zusammenhang mit diesem Hauptwerk stehen die zwei großen Altarbilder des Jahres 1488, deren eines, ein Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo, die Kirche San Pietro Martire in Murano schmückt (Abb. 69), während es früher auf dem Hochaltar der still umfriedeten Kirche Santa Maria degli Angeli



Abb. 82. Gio. Bellini: Madonna. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 104.)

gehangen hat, das andere, in der Sakristei der Frarikirche aufgestellt, mehr als irgendein Werk des Meisters sonst dazu beigetragen hat, den Ruhm seines Schöpfers zu verbreiten (Abb. 70). Das Bild in Murano schließt sich um ein weniges enger an das San Giobbe-Altarbild an und mag daher dem Frarialtar voraufgegangen sein. Bellini hat die Szene hier auf eine hochgelegene Terrasse verlegt; links verwehrt dichtes Gebüsch den Ausblick; rechts, wo allerhand Vögel herumspazieren, darf das Auge weit in helles Land und zu fernen Hügeln dringen. Das vielfältige Geäst eines entlaubten Baumes legt sich wie Spinngewebe darüber. So ist schon durch die Umgebung dem Bilde die Strenge genommen; die Madonna und die Heiligen sind in das venezianische Land heruntergestiegen, um die Huldigung des Staatshauptes zu empfangen. Im vollen Ornat ist der Doge am Thron niedergekniet; der himmlische Anwalt der „Serenissima Republica“ stellt ihn dem Christkind vor, das sich ihm segnend zuwendet. Drüben steht hochaufgerichtet, mit kostbarem Bischofsgewand angetan, Sankt Augustin, der Namensheilige des Fürsten. Es wird nicht gesprochen, in Gesten vollzieht sich der Vorgang, und so können die gelockten Engel ihre Instrumente als Begleitung des stillen Gebets ertönen lassen. Himmlisches Gefolge von Kindern schwebt auf Wölkchen herzu. In warmen und schönen Farben im milden Sommernachmittagslicht ist das Bild gemalt. Ein tiefroter Vorhang scheidet die Gruppe des Vordergrunds von der Landschaft; der Doge trägt einen Mantel von tieforangenem Goldbrokat; in Weiß mit reichem farbigem Muster ist der Bischof gekleidet. Der Madonna hat der Meister hier zuerst jene edle, gereifte Fülle gegeben, die er von da ab in seinen schönsten Bildern beibehält: dunkle Augen leuchten sanft in blondem Inkarnat und die Formen sind voll gerundet. Das weiße Kopftuch ist über das Haar gezogen und verdeckt einen Teil der Stirn.

Völlig identisch erscheint Maria auf dem gefeierten Altarwerk der Frarikirche; einem Triptychon, dem einzigen Bilde dieser Form, das Bellini je selbst gemalt hat. Es ist wundervoll zu sehen, wie die äußerlich beschränkende Anordnung von ihm zwanglos benutzt wird, so daß ihrer ungeachtet die Komposition



Abb. 83. Gio. Bellini: Madonna. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach in E., Paris und New York.
(Zu Seite 104.)

einheitlich ist. Das mochte er von dem herrlichen Altarbilde Mantegnas in San Zeno in Verona gelernt haben. Nimmt man das Werk als Ganzes zusammen mit dem Rahmen, mit welchem die Bildtafeln eine völlige Einheit bilden, so glaubt man gleichsam den Querschnitt einer dreischiffigen Kirche vor sich zu haben. In der mit kostbarem Goldbrokat geschmückten Apsis sitzt auf niederem Thron, wie ein Bildwerk, Maria (Abb. 71); in den Seitenschiffen halten sich dicht neben dem Thron die Heiligen. Man erkennt Benedikt und Nikolaus; Petrus und Paulus mögen die beiden entfernteren sein. An den Thronstufen stehen ein paar drollige Engelknaben, mit lockerm Hemdchen nur soweit bekleidet, daß man die netten, drallen Beine bis hoch hinauf unverhüllt sieht. Sie sind mit Eifer beim Geschäft des Musizierens; der eine bläst mit vollen Bäckchen auf der Flöte, während sein Gefährte den Kopf nach vorn neigt und die Ohren spitzt, daß er auch ja zu der von dem Partner gegebenen Melodie die rechte Begleitung finde.

Von diesem mit liebenswürdigem Humor vorgetragenen Intermezzo abgesehen, ist die Grundstimmung des Bildes feierlich. Maria schaut mit weitgeöffneten Augen vor sich hin; die Heiligen sind tief andächtig; nur Benedikt sieht mit ernstem Blick auf die Gemeinde in der Kirche, daß kein Laut von dort die Stille unterbreche. Es sind herrliche Charakterfiguren, diese vier Heiligen, von den Jahren und vom Schicksal geformte, mächtige Köpfe. Man hat sie die vier Temperamente genannt und hat mit Recht auf Dürers Apostel in München hingewiesen, die wie eine feine und leise Reminiszenz daran zu enthalten scheinen.

Abb. 84. Gio. Bellini: Madonna. London, Sammlung Dr. Ludwig Mond. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 104.)

Neben diesen Altarbildern großen Stiles entstanden mehrere Kompositionen, die uns zumeist nur durch Kopien bekannt sind: Kompositionen, aller Wahrscheinlichkeit nach für kleinere Altäre bestimmt, wie wir denn ein Exemplar der Darbringung im Tempel noch heute im Chorumgang von San Zaccaria finden. Die Bilder haben schwache Anklänge an Mantegnas Stil, sie zeigen Bellinis Eigenart schon auf dem Höhepunkt der Entwicklung; man entdeckt leicht Beziehungen zu Bildern, wie dem Altar in der Frarikirche; und schon ist die Folgezeit seiner Kunst darin angedeutet. Es sind: die „Beschneidung Christi“, die „Darbringung im Tempel“ und die „Grablegung“ oder „Beweinung“. Von der „Beschneidung“ ist ein besonders schönes Exemplar, von jener weichen, malerischen Behandlung, wie sie dem sogenannten Pseudo-Basaiti eigen ist, seit etwas mehr als zehn Jahren aus der Sammlung in Castle Howard in die National Gallery gelangt. Hier ist links die Gruppe des Hohenpriesters mit einem Begleiter, in der Mitte hinter dem Kind Joseph, rechts Maria mit einer Frau zu sehen. Aus dieser Komposition hat sich vielleicht die „Darbringung im Tempel“ entwickelt, von der hier das zu einem Rundbild umgewandelte Wiener Exemplar abgebildet ist (Abb. 72), das dem Original gewiß näher kommt, als das in den Einzelformen grobe Bild von Vincenzo da Treviso in der Galerie in Padua. Zwei Köpfe dieser Kom-

position sind auf der „Grablegung“ in den Uffizien abermals verwendet, einem besonders interessanten Werk, weil es in dem Zustand der ersten Untermalung verblieb (Abb. 73). Es sieht fast aus wie ein Karton; die Zeichnung ist mit allen Feinheiten der Schattierung eingetragen. Der schlechte Zustand, in dem es erhalten



Abb. 85. Gio. Bellini: Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 104.)

ist, hat Morelli in seiner Beurteilung ungerecht gemacht; denn die großartigen Formen, die bis zum Gewaltigen sich steigernde Charakteristik der Heiligen konnten dadurch nicht betroffen werden. Ebenso wie bei der „Pietà“ des Vatikans scheint es mir ausgeschlossen, daß diese Komposition einem anderen als Giovanni Bellini angehören kann; an Catena, dessen Namen das Bild jetzt in den Uffizien trägt,

ist gar nicht zu denken. Die Studie zu dem Mann mit dem Turban ist in derselben Sammlung (Abb. 74).

Den bedeutendsten Kopf in diesem Bild, den isolierten des Mannes etwa in der Mitte, hat sich Dürer wohl eingeprägt; er hat ihm noch im Sinn gelegen, als er den Markus der Münchener Tafel malte.

Eng verwandt mit dieser Darstellung ist nach der Beschreibung ein signiertes Bild in der Kathedrale von Toledo; eine andere Version, zu derselben Zeit entstanden, ist die edle Beweinung Christi in der Stuttgarter Galerie (Abb. 75), deren hohe Schönheit ganz zu würdigen der schlechte Zustand der Erhaltung verbietet. Endlich gestaltete der Meister diese Komposition zu der Pietà mit drei Figuren um, deren bestes Exemplar in der Berliner Galerie sich befindet (Abb. 76); diese kommt in so vielen Wiederholungen vor, daß sie als ein besonders hochgeschätztes Werk Bellinis gelten darf.

In diesen glücklichen Jahren der Vollreife schafft Giovanni Bellini nun auch seine schönsten Hausandachtsbilder. In engstem Zusammenhang mit den Altarwerken von San Giobbe, San Pietro Martire und in den Frari stehen die „Madonna degli alberetti" (Abb. 77) und die „Madonna mit Magdalena und Katharina" (Abb. 78), beide in der venezianischen Akademie. Das erstgenannte, 1487 datiert, würde wohl schlechthin das schönste Madonnenbild des Meisters heißen dürfen, hätte nicht eine unverständige Restauration es ganz seiner Originalität beraubt; nur die schöne, weite, echt bellinische Landschaft ist davon unberührt geblieben. Man kann daher allein die Komposition als Ganzes und die großen, edlen, geläuterten Formen noch würdigen.

Das Bild der Madonna mit zwei Heiligen (Abb. 79 u. 80) leuchtet in einem sanften Reflexlicht; es geht, möchte man sagen, wie ein wunderbares Glänzen von den Frauen aus. Die Madonna träumt vor sich hin; wie unbewußt, was sie tut, stützt sie des Kindes Hand, das mit weit geöffneten Augen nach oben blickt, so wie der Christus auf dem San Giobbe-Altar. Auch hier versenkt das Gebet die handelnden Personen in lautloses Sinnen. Alle Formen sind voll gerundet, die Hände groß, fleischig; blondes Inkarnat und dunkle Augen. Die in Einzelheiten abweichende Wiederholung im Prado in Madrid — rechts ist eine heilige Orsola dargestellt — dürfte (von der ungünstigen Erhaltung abgesehen) doch nur ein Bild der Werkstatt sein.

In dieser Periode ist auch die Wiederholung des Madonna dell' Orto-Bildes im Kaiser Friedrich-Museum (s. o. Abb. 59) entstanden, nach der Reife der Formen, der Leuchtkraft der Farben, der Intensität des Ausdrucks der Maria zu urteilen.

⊠ ⊠ ⊠

Dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento können wir nur eine geringe Zahl von Werken des Meisters mit Sicherheit zuschreiben. Die Erklärung für diese auffällige Lücke liegt darin, daß Giovanni gerade in diesen Jahren seine vollen Kräfte auf die Bilder für den Saal des Großen Rates konzentrieren mußte, die, schon durch ihre Ausdehnung bedeutende Zeit erfordernd, durch die große Zahl von Porträtfiguren, die darauf anzubringen waren, eine noch gewaltigere Summe von Arbeit bedingten. Neben Bellini und Alvise Vivarini, der seit 1488 ebenfalls als Maler in diesem Saal ernannt worden war, arbeitete ein ganzer Stab von jüngern Künstlern, die in Bellinis Werkstatt geschult worden waren, mit: Cristoforo Caselli aus Parma, der den Stil Giovannis in seiner Heimat bekannt gemacht hat, Lattanzio da Rimini, Marco Marziale, Vincenzo da Treviso und Bissolo nebst Gehilfen. Von dem aber, was hier in vielen Jahren entstand, ist, wie früher schon gesagt worden, auch nicht einmal eine Reminiszenz zu uns gelangt.

Auch Madonnenbilder aus dieser Zeit sind nur wenige bekannt: die Madonna mit dem stehenden Kind der Berliner Galerie (Abb. 81), die das Kind tragende Madonna in den Galerien von Venedig (Abb. 82) und London (Abb. 83), das Bild der Sammlung Mond in London (Abb. 84), endlich (als das späteste in dieser

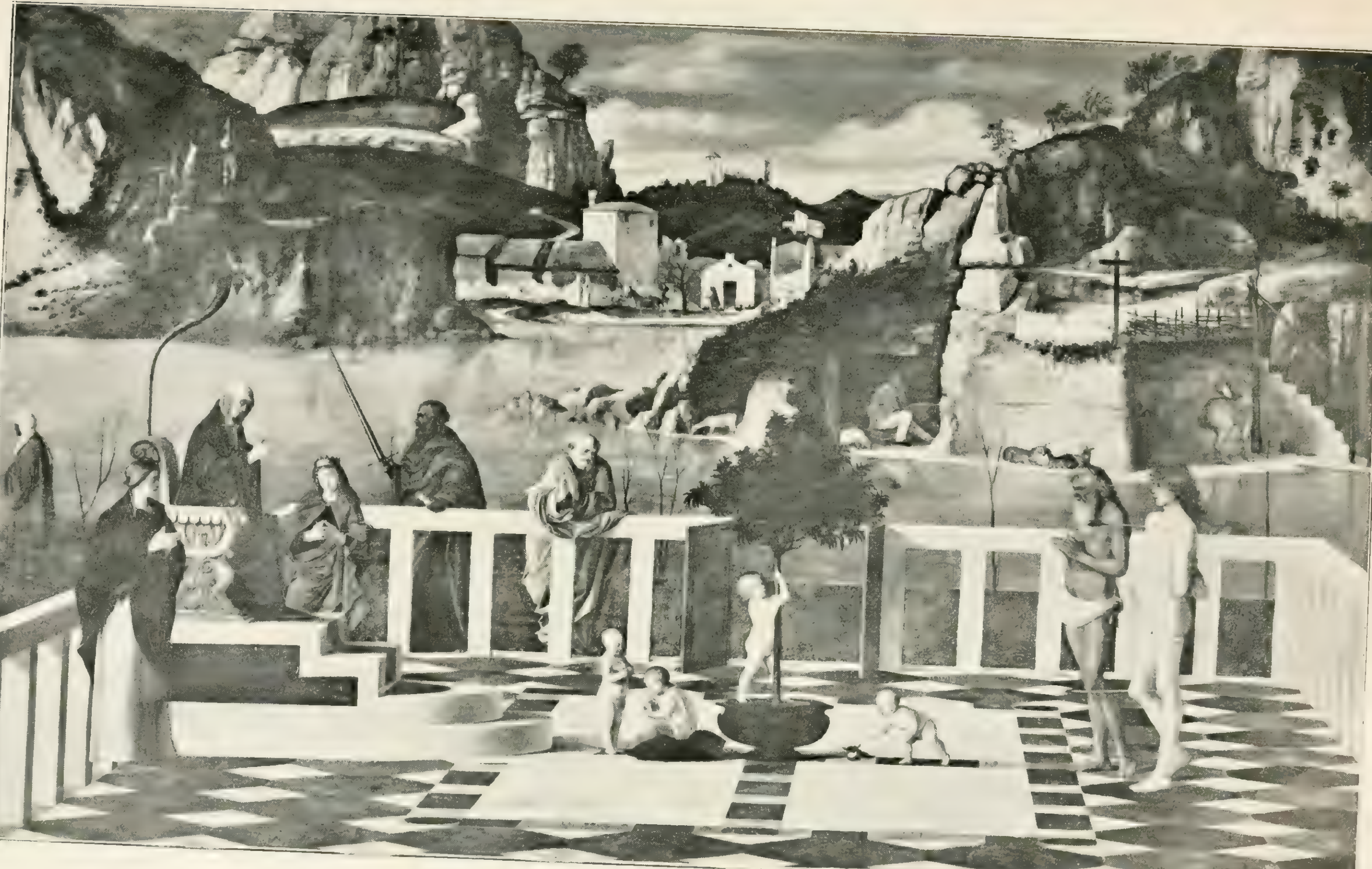


Abb. 86. Gio. Bellini: Christliche Allegorie. Venedig, Akademie. Nach einer Orginalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)

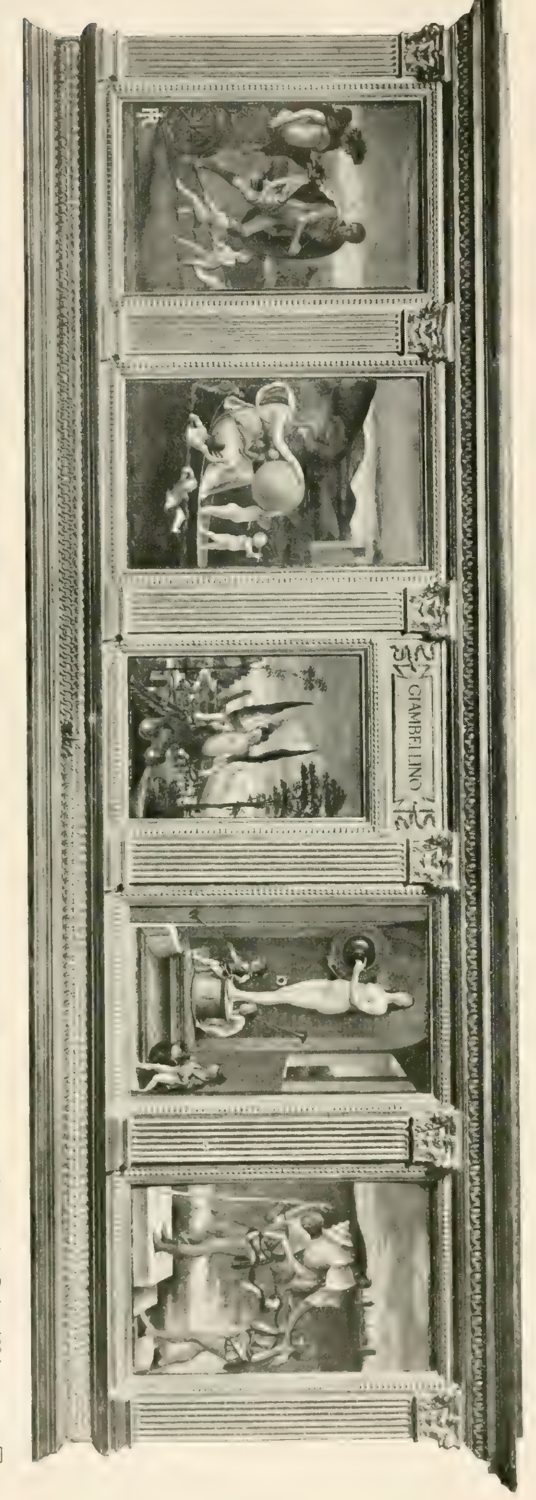


Abb. 87. Gio. Bellini: Fünf Allegorien. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 109.)

(Gruppe) die „Madonna mit Paulus und Georg" der Venezianer Akademie (Abb. 85) gehören hierher. Denn schließen sie sich in Typus und Formen ziemlich eng an die Bilder der vorhergehenden Epoche an, so bemerkt man doch auch Änderungen, die auf eine Weiterentwicklung deuten. Vor allem sind die Hände nicht mehr so groß und stark gebildet; sie werden schlanker, schmaler, mit langen Fingern, wie es dann in den Spätbildern Bellinis ganz besonders auffällig zu beobachten ist.

Das Berliner Bild zeigt deutlich den Zusammenhang mit der vorhergehenden Gruppe von Madonnenbildern: es schließt sich etwa an die „Madonna degli alberetti" in Venedig an. Es folgen die drei anderen genannten Bilder, von denen die Madonna der Sammlung Mond in den Formen des Kindes, wie in der Landschaft eigentümliche Beziehungen zu einer früheren Periode hat, wie ich denn Zweifel betreffs der Eigenhändigkeit dieses allgemein anerkannten Bildes nicht unterdrücken kann. Die Bilder in Venedig und London zeichnen sich durch den schönen, geschlossenen Kontur aus; wie groß und hoch steht die Gruppe auf dem erstgenannten vor der fernen und weiten Landschaft.

Das Bild in der venezianischen Akademie mit den zwei Heiligen, das sich einer nicht häufigen Schönheit der Erhaltung rühmen darf, ist als Komposition nicht ganz glücklich; die drei Figuren sind so eng aneinander gerückt, daß sie keinen rechten Platz haben. Aber es sind drei wundervolle Köpfe hier miteinander vereint; Marias schöne Formen wie durch einen leisen Zug der Melancholie überschattet; die beiden Kriegergestalten repräsentieren zwei verschiedene Stufen kraftvoll-handelnder Männlichkeit, ob auch bei beiden sinnende Stimmung über die energischen Züge eine gewisse Weichheit breitet. In diesem Bild gab Giovanni wohl das Beste dessen, was seine Zeit dem einfachen Thema zu



Abb. 88. Gio. Bellini: Allegorie. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 110.)

entnehmen vermochte, und sein Vorbild wirkte noch lange nach. Selbst Tizian hat sich das Schema in seiner „Kirschenmadonna“ zu eigen gemacht; um welche Fülle lebendiger Züge hat er es freilich bereichert!

Der gleichen Zeit nun gehört eine kleine Gruppe von Bildern an, die in des Meisters gesamtem Schaffen für sich allein steht, an koloristischem Zauber, an intensiver Beobachtung der Natur und glänzender Wiedergabe eines bestimmten Momentes, die sich aber zugleich durch einen geheimnisvollen novellistischen Reiz von allen übrigen Arbeiten absondert. Es sind die sogenannte „Madonna am See“ in den Uffizien und die fünf Allegorien der venezianischen Akademie.

Den nicht leicht faßbaren Inhalt der „christlichen Allegorie“ (Abb. 86) hat Gustav Ludwig gedeutet. Er wies auf ein zu Ausgang des Mittelalters viel gelesenes französisches Gedicht hin, die „Pèlerinages de l'âme“ von Guillaume de Deguilleville. In dieser mystischen Allegorie schildert der gelehrte Cistercienser-mönch, wie der Pilger im Paradiesesgarten die Seelen unter dem Apfelbaum des Hohen Liedes mit dem Apfel spielen sieht: das bedeutet Christus, dessen die Seelen zum Trost bedürfen. Die Jungfrau Maria, welche unter dem mystischen Rebstock sitzt, und die vor ihr kniende Justitia erläutern in Wechselrede die Allegorie von dem süßen Apfel. Maria bricht in Klagen aus, da die Kreuzigung Christi am Baum der Erkenntnis — angedeutet durch das Kreuz auf dem Felsen — beschlossen ist; Frauen eilen ihr zu Hilfe, als deren Repräsentantin die weibliche Gestalt vorn am Thron zu fassen ist. Die Seele bedarf der Fürsprecher: als solche erscheinen Petrus, der Hüter der Paradiesespforte, daher nahe dem offenen Tor aufgestellt, Paulus für diejenigen, die im Ehestand gelebt haben, und andere heilige Märtyrer; Bellini wählt die in Venedig besonders Beliebten, Hiob (Giobbe) und Sebastian. Ein Fluß umgibt das Paradies: es ist der Lethestrom, in den man nach Dante eingetaucht werden muß, um von der Sünde gereinigt zu werden. Wer auf Erden viel gelitten, hat im Purgatorium weniger zu leiden; darauf deutet der Esel — hier im Hintergrund in der Mitte — symbolisch hin und die Eremiten, als deren Repräsentanten Paulus in der Höhle und Antonius dienen. Als dieser den Paulus besuchen ging, begegnete ihm der Kentaur, bei dem der heilige Mann den Weg erfragte. Das hat Bellini noch im Hintergrund rechts zur Darstellung gebracht.

Liest man diese (hier gekürzte und auf die Hauptsachen vereinfachte) Erklärung, so steigert sich unsere Bewunderung vor dem Genie des Künstlers, daß er es verstanden hat, aus dieser begrifflichen Dürre solche sinnliche Fülle, dieses pulsierende, warme Leben zu gewinnen. Die Erläuterung, die wir jetzt dank Ludwigs bewundernswertem Scharfsinn gewonnen haben, deutet uns, was wir bisher nicht verstanden; das künstlerische Element, das auf dem Erfassen des Naturbildes beruht, wird aber kaum davon gestreift. Ich bekenne zudem, daß auch jetzt leichte Zweifel nicht ganz behoben sind. Wo ist hier das Christkind, das die Madonna in Darstellungen des Paradiesesgartens auf ihren Armen trägt? Ist überhaupt eine Madonna ohne den göttlichen Sohn denkbar, sei es daß sie ihn als Kind schirmt oder als Mann beweint? Oder sollte jener Knabe, der, die anderen Kinder an kräftigem Wuchs überragend, den Baum schüttelt, daß die Früchte auf den Boden rollen, das Christkind sein? Zu ihm hin sind unzweifelhaft die betenden Gesten der Heiligen gerichtet.

Sehen wir von der gelehrten Deutung ab und wenden uns dem Kunstwerk zu, so wird uns im Augenblick klar, daß dieses kleine Bild eine besonders liebliche Darstellung der „Santa Conversazione“ ist, der inmitten herrlicher Landschaft traulich vereinten Gemeinde heiliger Gestalten, wie sie die Folgezeit zu schildern nicht müde wird. Wohl fehlt noch der, ich möchte sagen, familiäre Ton; die Gestalten sind weit auseinander gerissen: aber es ist doch südliche Vegetation, die sie umgibt; es ist südliche Sonne, die sie überflutet; es sind schöne, edle Formen, in denen die Gestalten sich darstellen. Sebastian vor allem



Abb. 89. Gio. Bellini: Allegorie. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110.)



Abb. 90. Gio. Bellini: Allegorie. Venedig, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 110.)

im Schmuck seiner dunkeln Locken und die schlanke Frau vorn am Thron erscheinen wie die Vorboten einer neuen, jüngeren Kunst, der zauberhaften Muse Giorgiones und Tizians. Und nun vollends die Landschaft! Sie ist nicht einheitlich, versammelt noch nach echter Quattrocentisten-Art viele Elemente auf kleiner Spanne Raumes; das einzelne ist mit größter Liebe gesehen und mit höchster Treue wiedergegeben. Aber das Licht verschmilzt die Vielheit zu einem herrlichen Ganzen, das rotgoldene Abendsonnenlicht, das alles tiefer und voller färbt, die Bäume in dunklen Gruppen zusammenschließt und auf dem Felsgeschiebe purpurne Töne hervorzaubert. All das fängt das ruhige Wasser, das den Fuß der Berge und den Paradiesesgarten umspült, in seinem Spiegel auf; in bunten Farben zittert das Scheinbild von Bergen, von Häusern, Tieren und Menschen darin; jede Einzelheit ist mit flüchtiger Unbestimmtheit da; man glaubt sie zu sehen, und doch verschwimmen die Umrisse vor dem Blick. Welche Farben sind das! Es ist, als hätte der Meister Abendsonnenglut auf der Palette gehabt und seine Töne damit gemischt.

In dieses so reale Wunderland paßt gleichermaßen die friedliche Stadt in der stillen Bucht, die Leute im Gespräch und der Esel, der unter der Last heimtrottet, wie das Märchen rechts in der Ecke, wie es die christliche Legende uns erzählt. Man fühlt sich an die künstlerischen Bestrebungen unserer Tage gemahnt, denkt an Böcklins Fabelwesen, wenn man den Kentauren erblickt, welcher, die Hand am Bart, dem heiligen Einsiedler auflauert, der mühselig und vorsichtig die steile Bergtreppe sich hinuntertastet.

Mit immer neuen Reizen nimmt uns dies kleine Bild gefangen; es will uns scheinen, daß man ihm im Werk des Meisters nichts, in der gesamten Malerei

aller Zeiten weniges an die Seite zu setzen habe. So urteilen und empfinden wir, weil die moderne Kunst unser Auge für die feineren Werte in der Natur und die Stimmungen, die sie erweckt, empfindlich machte; wie die Vergangenheit gedacht hat, lehrt uns eine Beschreibung aus dem Jahre 1785, damals verfaßt, als das Bildchen noch der kaiserlichen Galerie in Wien angehörte: „Ein Stück," heißt es hier, „das in einer chronologischen Sammlung der Altertümer mittlerer Zeiten gut stehen mag, aber in eine Galerie ebensowenig gehört, als die Philippstaler zu den griechischen Gemmen." Man gab es wenige Jahre danach bei einem großen Tausch von Bildern zwischen Wien und Florenz her.

Von dem Künstler, der imstande war, dieses Bild zu konzipieren, sollte man glauben, daß seine eigentliche Begabung ihn auf die mythologischen Stoffe hingewiesen habe; zu deren Wiedererwecker schien er bestimmt zu sein. Aber war die Zeit für Venedig noch nicht herangekommen, die solche Belebung schlummernder Kräfte forderte, oder war der Künstler selbst zu eng von dem christlichen Ideenkreis umschlossen: er hat nur einmal im spätesten Alter ein klassisches Thema zum Gegenstand eines Bildes gemacht, einem fürstlichen Auftraggeber zu Gefallen. Und doch, wie nahe ist er einmal diesen Vorstellungen gekommen, nicht im Stoffe, der mittelalterlich doktrinär ist, wie nur je einer, aber im künstlerischen Geist, mit dem er dem Form verlieh, was sich jeder plastischen Gestaltung zu versagen schien.

Ich meine die fünf „Allegorien" (Abb. 87), die oft und eindringlich zu nachdenklichen oder künstlerisch empfindenden Besuchern der venezianischen Akademie gesprochen haben; sie reizen, wie alles Doppelwesen, weil das Malerische und Formale darin so einfach und zwingend ist, so ganz den modernen Vorstellungen genähert, während der Inhalt wie mit lauter Fragezeichen umstellt zu



Abb. 91. Gio. Bellini: Allegorie. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 111.)

sein scheint. Was sind diese Tafeln gewesen, die offenbar den dekorativen Schmuck eines Möbels gebildet haben? Wieder hat Gustav Ludwigs Scharfblick und Kenntnis den Schleier gelüftet. Er wies nach, daß diese Täfelchen einmal zu einem „restello“ gehört haben, zu einem kostbaren Spiegel, wie er einen wesentlichen Bestandteil der damaligen venezianischen Zimmereinrichtung bildete. Der Hohlspiegel in der Mitte war von den Bildern eingefaßt, das Ganze in einem reich geschnitzten Rahmen vereint; zugleich diente das „restello“ zum Anhängen von allerhand Toilettensachen. Der Maler Vincenzo Catena († 1531) besaß einen solchen Spiegel mit Bildern von Giovanni Bellini; es ist wohl möglich, daß es eben diese Bilder gewesen sind.



Abb. 92. Gio. Bellini: Allegorie. Venedig, Akademie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 111.)

Gustav Ludwig hat wieder in äußerst scharfsinniger Art die Bilder zu ordnen und zu deuten versucht. Sie waren in zwei Reihen gruppiert. Unten links sah man die Frau in der Barke, die „Fortuna inconstans“ (Abb. 88). Die Kugel bedeutet das rollende Glück, der Knabe, der sie stützt, die gegenwärtige Zeit, die für einen Augenblick das Glück aufhält. Der Kahn ist steuerlos, wie das Glück unbeständig ist; der Leuchtturm rechts weist auf das Beständige. Nun folgte das Bild der nackten Frau, der „Prudentia“, die mit dem Spiegel auf das weise Voraussehen deutet (Abb. 89); die Putten symbolisieren den Ruhm der Zukunft und der Vergangenheit, sowie die Freude an der Gegenwart. Rechts schloß sich das Bild der die Muschel tragenden Männer an, das letzte der ganzen Reihe, weil es die Signatur des Künstlers trägt (Abb. 90). Die Entlarvung des Betruges ist hier dargestellt, und zugleich die Selbstqualen des Neides; also die Schande, wie sie von den Vertretern der ehrlichen Arbeit, den Fischern, entlarvt wird. Den Gegensatz dazu bildet die „arx verae felicitatis“ im Hintergrund.

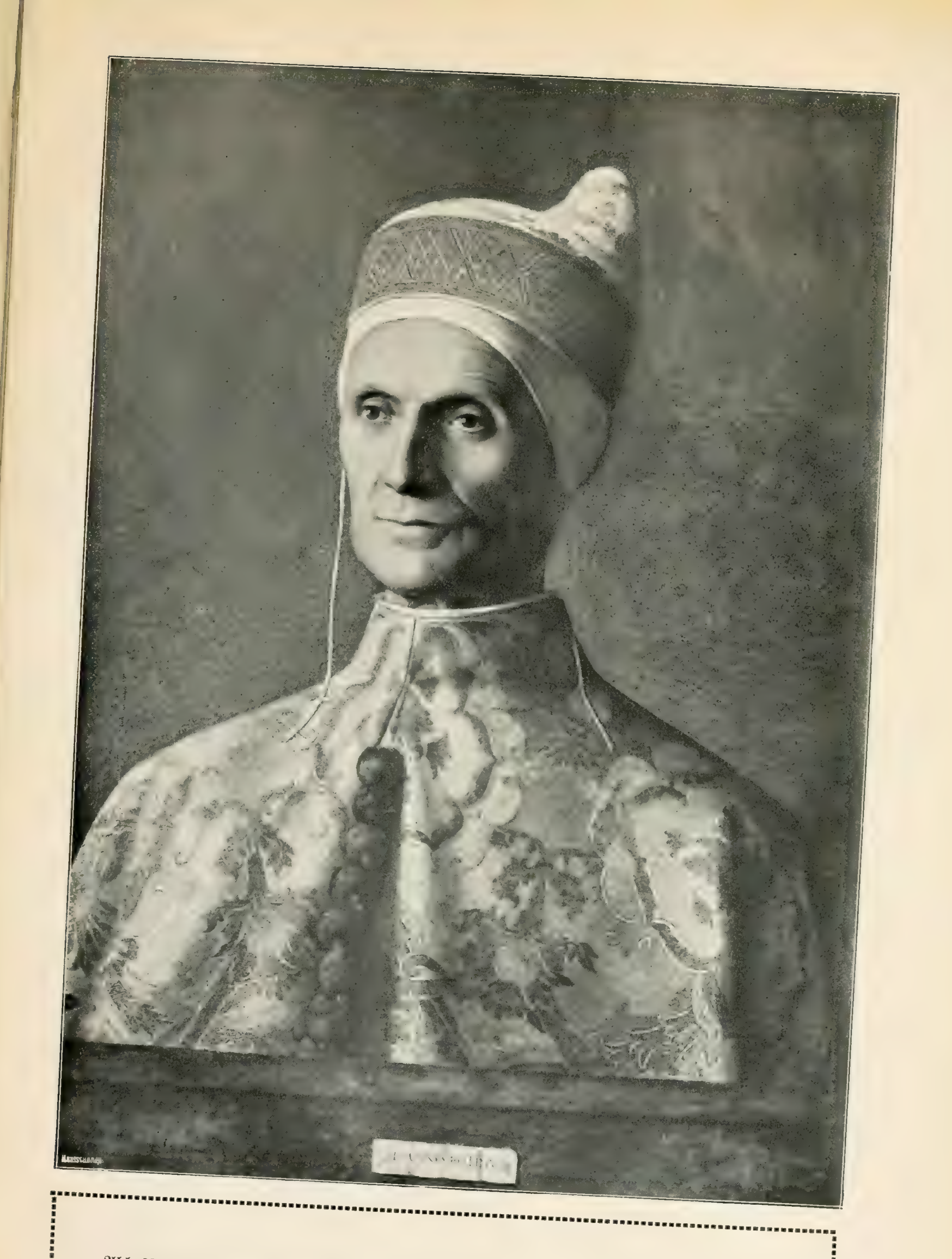


Abb. 93. Gio. Bellini: Porträt des Dogen Leonardo Loredano. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

In der oberen Reihe sah man links das Bild mit dem von den Kindern gezogenen Wagen und den zwei Männern (Abb. 91): der fette Mann bedeutet Schlemmerei und Trägheit, während der andere der tugendhafte Mann ist, der Repräsentant der „Perseverantia“. Im Mittelbild folgte das Fabelwesen auf den Kugeln (Abb. 92), dessen Körper weiblich gebildet ist, mit den Schwingen des



Abb. 94. Gio. Bellini (?): Männliches Bildnis. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphothographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 119.)

Adlers und den Klauen des Löwen. Die verbundenen Augen hat die Justitia, die beiden Kannen die Temperantia; die Adlersflügel bedeuten die Hoffnung, der Löwenleib die Fortitudo. Vom Haupt steigt eine Flamme auf, die Füße stehen auf Kugeln von Gold: das hat Bellini von Giottos Figur der Caritas in der Arena zu Padua. So bedeutet diese seltsame, aus verschiedenen Bestandteilen gebildete Figur die Vereinigung der Tugenden, die „summa virtus“.

Die beiden Reihen stehen also in einem ausgesprochenen gedanklichen Gegensatz zueinander: hier ist die Tugend, dort das Glück dargestellt. Zur Vollendung der oberen Reihe diente ein sechstes Bild, das verloren gegangen ist; hier sah man, wie

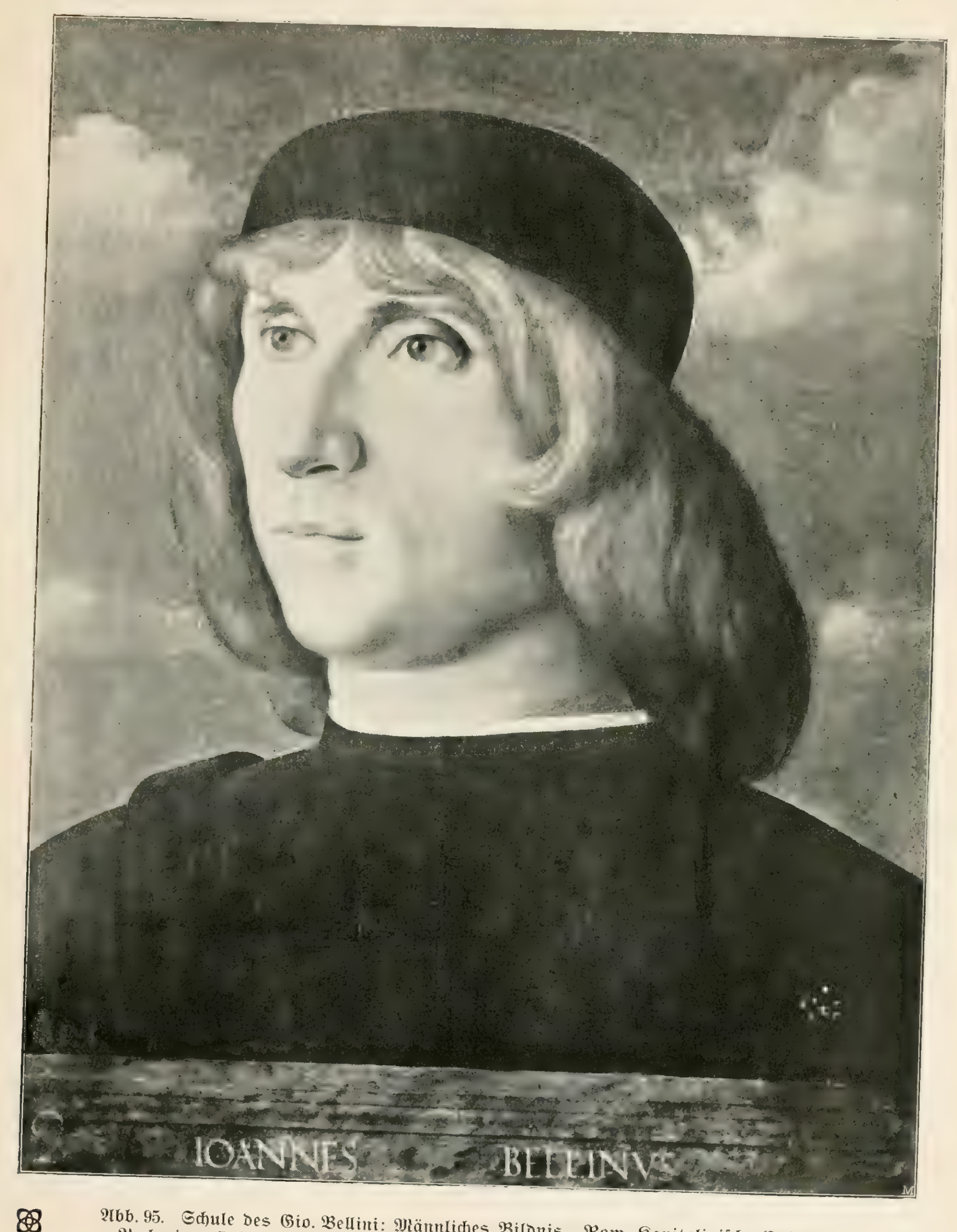


Abb. 95. Schule des Gio. Bellini: Männliches Bildnis. Rom, Kapitolinische Galerie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 119.)

die Felicitas den sehnigen Mann — den Vertreter der „Perseverantia“ — krönte.

So hat Ludwig die Tafeln durch einen einzigen Grundgedanken zusammenzufassen gesucht, indem er für viele Einzelheiten aus den Anschauungen und Dar=

stellungen des späteren Mittelalters die Belege beibrachte. Trotz aller von ihm aufgebotenen Fähigkeit zu kombinieren aber scheint nicht alles restlos sich zu erklären, vieles allzuweit hergeholt, und vor allem fehlt es an dem Beweise, daß jener Ideenkreis der Zeit, in der Bellini lebte und schuf, noch verständlich war. Mir sagt manche der älteren Deutungen mehr zu, weil sie einfacher sind und Vorstellungen zur Voraussetzung haben, die den verschiedensten Volksstämmen und Epochen geläufig waren und mit den gleichen Symbolen immer wieder bildnerisch dargestellt wurden.

Wenn man z. B. auf dem Haupt des Fabelwesens nicht mit Ludwig eine Flamme sieht, sondern eine flatternde Haarsträhne (und tatsächlich ist der Busch mit der übrigen Haarmasse durch einen Knoten zu einer organischen Einheit verbunden), so ist dieses nichts anderes, als eines der geläufigsten Symbole der „Fortuna", die Stirnlocke, an der man die Flüchtige ergreifen muß. Sie ist blind; wahllos schüttet sie aus Kanne oder Füllhorn ihre Gaben; sie wird, wie häufig nicht, auf einer Kugel stehend dargestellt. Dann bleiben freilich die Schwingen und die Löwenklauen unerklärt. Die nackte Frau hat man stets als „Wahrheit" verstanden; sie zeigt dem Menschen sein wirkliches Antlitz im Spiegel. Die Darstellung der nackten Männer drückt sicher den Gegensatz zwischen dem Leben des Schlemmers und des tatkräftigen Mannes aus; man hat die Figuren wohl Bacchus und Mars genannt: jener, ein schwammiger Körper schon in jungen Jahren, läßt sich von Kindern ziehen; dieser schreitet trotz der Last von Schild und Speer rasch aus. Das Bild der die Muschel tragenden Männer könnte doch die Verleumdung bedeuten; sie kriecht aus der Muschel hervor; denn das Ohr, an die Muschel gehalten, vernimmt ein unbestimmtes Geräusch. Sie ist widerlich anzusehen, die Schlange des Neides kehrt sich wider sie; die Menschen machen sich zu ihren Trägern. So verbleibt das letzte, schwerst zu deutende Bild. Darf man die Frau im Nachen als Liebe deuten, die über die Welt herrscht? Es fehlt dazu an jedem Beweis.

Auffassung steht gegen Auffassung, Deutung gegen Deutung. Anderen sei es überlassen zu entscheiden, welcher die größere innere Wahrscheinlichkeit zukommt; worin es aber keine Uneinigkeit geben kann, ist die Beurteilung des künstlerischen Wertes. Keine Zeit ist imstande gewesen, die Allegorie wahrhaft lebensvoll zu gestalten; mit dem Moment, wo die symbolischen Beziehungen aufhören, lebendig zu sein, hat das Verstehen ein Ende. Wohl aber bleibt die Form. Sie ist hier von einer herrlichen, unvergeßlichen Art. Das Fabelhafte, selbst wo es das Abstruse streift (die „summa virtus" oder „Fortuna"), hat eine formale Überzeugungskraft, die den Widerspruch niederzwingt: wie wir auch niemals an der Möglichkeit der antiken Fabelwesen zweifeln. Zudem haben die Bildchen eine innere Größe der Konzeption, die über ihre wirklichen Dimensionen täuscht; monumental stehen die Figuren in der sie umgebenden Natur. Wie eindringlich ist der Gegensatz des vom Sinnenleben aufgeschwemmten und des sehnigen Leibes auf dem Bilde vom „Müßiggang und Handeln"; wie anmutig-herb der weibliche Akt im Bilde von der Wahrheit, fast als hätte hier ein vlämisches Vorbild Rundung und Vollendung durch die Hand des italienischen Meisters erhalten. Was soll man vollends von der Frau im Nachen und den Putten, die sie umspielen, sagen, das nicht hinter der zwingenden Schönheit dieser Formen zurückbliebe?

Die letzte und höchste Vollendung gibt der Meister den Kompositionen durch die Landschaft. Sie schöpft aus, was darin zum Menschen spricht: die Weiträumigkeit, der lineare Reiz von Hügelketten, die Anmut des von Bäumen umstandenen Flusses, der ihr Spiegelbild wiedergibt, der sanfte Zauber eines stillen Bergsees: alles das ist hier mit vollendetem Können, mit streng auf das Wesentliche gerichtetem Blick festgehalten. Wie ruhig gleitet dieser Nachen auf den murmelnden Wellchen dahin; das Wasser schattet sich, derweilen am Himmel die eilenden Wolken sich noch des rötlichen Lichts der scheidenden Sonne erfreuen



Abb. 96. Gio. Bellini: Taufe Christi. Vicenza, S. Corona.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 120.)



Abb. 97. Gio. Bellini: Christuskopf. Madrid, Akademie San Fernando.
(Zu Seite 122.)

dürfen. Das ist alles so echt, so rein und wahr, daß es jedem, der Natur kennt und liebt, in Herz und Sinne eingeht; und wer mag nicht gern über alledem den gelehrten Streit vergessen und sich darüber trösten, auch wenn ihm der Gedankeninhalt nicht ganz klar aufgeht?

⊠ ⊠ ⊠

Das neue Jahrhundert brach an und sah mit einer jungen Generation von Künstlern, in allen Ländern fast, die eine selbständige Kunstübung besaßen, die Kunst sich verjüngen und vervollkommnen. Raschen Schrittes ging es den reinsten Höhen entgegen. Noch sechzehn weitere Jahre war es Bellini beschieden, die neuen Bestrebungen mit anzusehen; ja, sein eigenes Schaffen noch einmal zu verjüngen, als sei von den frischen Kräften ein belebender Strom in ihn übergegangen. Wie ein Patriarch stand er hoch bewundert und geehrt in

seiner Heimat da; noch konnte ihm niemand den ersten Rang daselbst streitig machen. Das hat Albrecht Dürer in seinem Brief an Pirkheimer vom 7. Februar 1506 schlicht ausgesprochen: „Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei.“ Eben damals zeigte man den Pilgersleuten, die auf der Fahrt nach dem Heiligen Land durch Venedig kamen und mit Eifer alle Reliquien in den Kirchen verehren gingen, Giambellinos Altarbild in San Zaccaria. Der Schweidnitzer Pfarrer Wanner, der die Pilgerfahrt des Herzogs Friedrich II. von Liegnitz und Brieg geschildert hat (1507), schrieb das Folgende in sein Tagebuch: „Auch ist in der selbigen Kirchen (San Zaccaria) ein gutt schön bild unser lieben Frawen und auff einer seiten das Bild des H. Hieronimi und auff der andern des H. Petri und man sagt, daß in gantz Venedigen nicht schöner gemelde sey, welche hat malen lassen ein Gintolonier (statt „gentiluomo“?), der da sein begräbniß hat.“

Und als ein drittes Zeugnis des hohen Ruhms, den Bellini in Italien genoß, darf man ein Briefchen anführen, das Isabella d'Este an Cäcilia Gallerani in Mailand, die Geliebte des Herzogs Lodovico Moro, richtete (26. April 1498), deren Bildnis einst Leonardo da Vinci gemalt hatte: „Da ich heute Gelegenheit gehabt habe, einige schöne Porträts von Zoanne Bellino zu sehen, sind wir in ein Gespräch über die Werke Leonardos gekommen; dies erweckte den Wunsch, sie mit diesen, die wir haben, zu vergleichen, und da wir uns erinnern, daß er Euch porträtiert hat, so bitten wir, Ihr wollet uns dieses Euer Bildnis senden.“

Darin, daß man ihn neben den großen Florentiner stellte, liegt gewiß ein hohes Anerkennen für Giovanni; für eine Seite seiner Kunst besonders, die wir am wenigsten kennen. Denn nur ein einziges Porträt von den vielen, die er gemalt haben muß, läßt sich ihm noch heute mit Bestimmtheit zuschreiben, das Bildnis des Dogen Leonardo Loredano in der National Gallery in London (Abb. 93). Es ist in der Auffassung ganz auffallend statuarisch; wie ein plastisches



Abb. 98. Gio. Bellini: Madonna mit Heiligen. Venedig, San Francesco della Vigna. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 123.)

Kunstwerk erhebt sich die Büste hinter der Balustrade. Mit ruhig-sinnendem Blick schaut der Doge am Beschauer vorbei. Bellini wendet hier weder den harten, seitlich gestellten Blick aus den Augenwinkeln an, den Antonello bevorzugt, noch



Abb. 99. Gio. Bellini: Madonna. Mailand, Brera.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 121.)

das suchende Anschauen, das seit Giorgione allgemein üblich wird. Die Züge spielen in leichter Bewegung; es ist nichts Starres in ihnen, trotz der völligen Ruhe. Loredano trägt den prächtigen weißen Brokatmantel, in dem ihn das Volk bei der großen Fronleichnamsprozession bestaunte. In von links oben einfallendem

Sonnenlicht sind Kopf wie Gewandung mit herrlicher Vollendung modelliert. Keine Spur von Kleinlichkeit in dieser subtilen Wiedergabe der Einzelform.

In Hunderten von Porträts auf den großen Gemälden für den Dogenpalast hatte sich Giovanni diese hohe Fertigkeit erworben. Seltsam genug, daß alles, was er sonst an Porträts gemalt haben muß, zugrunde gegangen ist, daß so wenig selbst mit einiger Wahrscheinlichkeit sich ihm zuschreiben läßt. Darunter steht an erster Stelle das Bild eines Jünglings, das dem Louvre neuerdings mit einer reichen Schenkung zufiel. Es hat den stillen, etwas müden Blick, wie das Dogenporträt und offenbart eine besondere Feinheit der Zeichnung im Kontur. Dann möchte das Bildnis eines jüngeren Mannes folgen, das in der Sammlung der Malerporträts in den Uffizien hängt (Abb. 94) und überaus zart, vielleicht etwas zu fein und verblasen für Giovanni selbst gemalt ist. Daß es diesen nicht darstellt — ebensowenig wie ein Porträt in der Kapitolinischen Galerie in Rom, dessen gröbere Art die Hand eines Schülers verrät (Abb. 95) —, lehrt ein Blick auf die Medaille von Camelio und die Zeichnung, wohl von Vittore Belliniano, in Chantilly.



Abb. 100. Gio. Bellini: Der heilige Giovanni Chrisostomo.
Venedig, San Giovanni Chrisostomo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 124.)

Mit dem Beginn des Jahrhunderts kehrt Giovanni noch einmal zum Altarbild zurück. Drei große Schöpfungen, zwei kleinere Bilder hat er in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens entworfen und ausgeführt.

Das Bild der „Taufe Christi" schmückt noch heutigestages die Kirche Santa Corona in Vicenza, für welche es ursprünglich gemalt worden ist (Abb. 96). Gegen Ende des Jahres 1500 hatte Giovanni Battista Graziano, von einer Reise ins Heilige Land zurückgekehrt, eine Kapelle jener Kirche erworben; er ließ diese in den folgenden zwei Jahren aufs reichste mit kostbarem Marmor und Figuren schmücken. Um dieselbe Zeit hat er zweifellos bei dem Venezianer Maler das Altarbild in Auftrag gegeben, welches, dem Namensheiligen des Stifters geweiht, an seinen Besuch an der Stätte der Taufe erinnern sollte.



Abb. 101. Gio. Bellini (?): Frau bei der Toilette. Wien, K. Galerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 126.)

Man ist hier überrascht durch die Helligkeit der Farben und deren reiche Zusammenstimmung. Wie ein Kolorist großen Stiles verteilt der Meister die Werte, stellt er Töne einander gegenüber, die das Auge wohltuend berühren. So bei der Engelgruppe links: der vordere ist ganz in lichtes Orange gekleidet, Grau und Stahlblau ist bei dem mittleren kombiniert, während bei dem dritten über das dunkelolivgrüne Gewand ein roter Mantel prächtig gelegt ist. Drüben steht Johannes in grauviolettem Rock, um die Schultern und Hüften den olivfarbenen Mantel geschlagen. Hier findet man vielleicht zuerst bei Bellini jene so eminent gewählten Mitteltöne, die einem uns dem Namen nach unbekannten Schüler eigentümlich sind, welcher in jener letzten Periode des Meisters eine bedeutende Rolle



Abb. 102. Schule des Gio. Bellini: Mariä Himmelfahrt. Murano, San Pietro Martire.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 126.)

im Atelier gespielt haben muß: ich meine jenen Schüler, dessen charakteristischstes und schönstes Werk das Altarbild mit Johannes dem Täufer in der Berliner Galerie ist (der sogenannte Pseudo-Basaiti).

Eine reiche Landschaft schließt die Figuren ein; Bergzüge sind in rascher Folge hintereinander geschoben und geben mit der bräunlich-gelben Farbe des Gesteins die Weite und Tiefe für die lichten Vordergrundsfiguren.

Man hat dieses Werk öfters mit der Darstellung des gleichen Gegenstandes zusammengestellt, die Cima da Conegliano 1494 für die Kirche San Giovanni in Bragora in Venedig gemalt hat. Es ist wohl möglich, daß Bellini von dieser ein Motiv entnommen hat, die Anordnung des Täufers hier, der Engelgruppe dort auf Felsvorsprüngen. Im übrigen ist Bellinis Komposition völlig unabhängig und derjenigen Cimas weit überlegen. Während bei diesem die drei Engel ruhig nebeneinander stehen, schafft Giovanni entzückenden Wechsel: der mittlere Engel ist in Verehrung auf die Knie gesunken, sein Gefährte vorn steht im Begriff, dem Beispiel zu folgen, während der dritte, wie von ehrfürchtigem Staunen gebannt, dasteht. Christus ist ganz frontal dem Beschauer gegenüber gestellt, ein reifer, schöner, männlicher Akt, wenn auch noch leise befangen in der Form, denkt man etwa an Tizians Vollkraft. Aber nicht in dieser Weise vorwärts darf man schauen, sondern muß das hier Geleistete an Bellinis eigenem früheren Schaffen messen: wie weich ist er in der Modellierung und im Kontur geworden, ruft man sich die Christusgestalten der mantegnesken Periode ins Gedächtnis zurück, den „Seitenblutspender“ in London etwa, den Heiland der „Transfiguration“ in Neapel und den „Auferstandenen“ in Berlin.

Dieser selben Zeit mag der schöne, ernst blickende Christuskopf der Akademie in Madrid angehören (Abb. 97), und der im Original von Bellini nicht erhaltene, nur durch Kopien bekannte „kreuztragende Christus“, den dann Giorgione in seinem Bild der Sammlung Gardner benutzt und in seiner tiefen Weise umgestaltet hat.

Im Jahr 1505 vollendet Bellini das Hauptwerk seiner letzten Periode, das Altarbild in San Zaccaria (Titelblatt), und stellt hier seinen großen Leistungen eines früheren Jahrzehnts, den Bildern für San Giobbe und die Frarikirche, den ebenbürtigen Rivalen gegenüber. Im Anbeginn der klassischen Kunst entfaltet hier die ältere Tradition noch einmal ihr ganzes reiches Können, aber geläutert von aller Herbheit, gemildert; in Geschlossenheit der Komposition, des Kolorits und der Stimmung rein harmonisch. Das Bild ist im eminenten Sinn eine musikalische Schöpfung, von einer streng durchdachten und reinen Form. Jede Gestalt ist hier für sich und gesondert; die Heiligen haben alle das Auge gesenkt und stehen in tiefe Gedanken versunken da, als lauschten sie den leisen Tönen, die der Engel mit dem Violinbogen den Saiten entlockt; als ob die Musik in ihnen zarte und innige Gedanken erweckte, die mit sanfter Melancholie ihre Züge überschatten. Selten hat ein Künstler ein Bild von solcher Ebenmäßigkeit der Hälften geschaffen, das so wenig zwangvoll wirkt. Wie die Stimmung, so ist auch das Kolorit sanft gemildert; es sind keine flammenden Akkorde, sondern zarte Harmonien, in denen Orange in verschiedenen Tönen, Olivgrün, bläuliches Weiß vorherrschen. Mildes Licht des Spätnachmittags dringt herein, setzt den Marmorbau des Throns in helles Leuchten, hebt die Gruppe der Madonna und des Kindes angemessen hervor, schimmert hier auf Wange und Stirn der heiligen Katharina, weilt dort mit wohligem Behagen auf den weichen Formen des musizierenden Engels; in sanftem Dämmern rundet sich die Apsis der Kirche und wölbt sich die Halbkuppel, mit edeln Ornamenten in Mosaik geziert. Draußen zur Rechten und zur Linken Geäst, das sich vom tiefblauen Himmel absetzt; weiße Wolken.

Vergleicht man dieses Werk einen Augenblick mit den großen Altarbildern aus Giovanni Bellinis früherer Zeit, so scheinen auch die Formen sich verfeinert zu haben. Alles ist zierlicher geworden. Die Hände sind schlank und auffallend klein, die runden Formen haben sich in ovale abgewandelt; selbst das Verhältnis

der Figuren zur Architektur scheint ein anderes geworden. Die Gewandung ist ungleich reicher an Motiven, komplizierter. Auf keinem der älteren Bilder fällt Marias Mantel, wie hier, in rauschendem Faltenspiel, sich hebend und senkend, abwechs=







Abb. 103. Schüler des Gio. Bellini: Thronende Madonna mit Heiligen (Triptychon). Düsseldorf, Akademie=Sammlung. (Zu Seite 126.)

lungsvoll im Licht und den abgestuften Schatten, über die Thronstufen herunter.

Man denke sich diese heilige Versammlung ins freie Land hinaus, und man hat die feierlich=schöne „Santa Conversazione“ in der Kirche San Francesco della Vigna (Abb. 98), die leider in einem dunkeln Seitenraum und selbst an leuchtenden

Sommertagen stets im Dämmerlicht dem Auge entzogen ist. Hier ist auch durch das Einbeziehen des Stifters, dessen Gestalt durch starke Übermalung verändert wurde, der Komposition eine mehr auf das tägliche Leben bezogene Stimmung gegeben, welche dann in der Landschaft des Hintergrunds, mit ihrer Belebung durch Figuren und Gebäude, sich fortsetzt. Die Mittelgruppe des 1507 datierten Bildes muß besonderes Wohlgefallen in Venedig gefunden haben; sie ist, ebenso wie die San Zaccaria-Madonna, häufig wiederholt worden.

Das Thema der „Madonna im Grünen“ nimmt der Meister dann in dem herrlichen, tief empfundenen Bild von 1510 der Brera wieder auf (Abb. 99). Der Stifter, die Heiligen fehlen; das Kind segnet, wer ihm naht; dem unbekannten Gläubigen wendet auch Maria ihren milden Blick zu. Nie, möchte man meinen, habe Bellini eine anmutigere Gestalt geschaffen, als diese Frau mit den dunkeln Augen und den kastanienbraunen, vom weißen Kopftuch eingefaßten Haar. Alles ist weich, mit schummerndem Auftrag der Farben behandelt; hell steht das Rot, das die Madonna umhüllt, gegen das lichte Grün des Damastvorhangs — ein letzter Rest des Throns — und gegen das tiefe Blau des abendlichen Himmels. Gewaltig, gleichsam in übernatürlicher Größe, hebt sich die heilige Gruppe von der weit gedehnten Landschaft ab. Es ist eine der schönsten, die Bellini gemalt hat, ein wundervoll gesehenes Stück venezianischer Campagna, wie sie sich etwa bei Vicenza dem Blicke zeigt. Ein paar hohe Bäume beleben den Vordergrund und helfen zur Vermittlung der Tiefenvorstellung. Der späten Stunde gemäß ist alles von einem sanften, warmen Leuchten übergossen.

Mit unerschöpflicher Schaffenskraft begabt, vermag der Meister noch im Jahre 1513 — vielleicht war er damals schon ins neunte Jahrzehnt seines Lebens eingetreten — für die Kapelle, die Giovanni Diletti in seinem 1494 verfaßten Testament in der Kirche San Giovanni Chrisostomo gestiftet hatte, das Altarbild in wahrhaft grandioser Weise auszuführen (Abb. 100). Wäre hier nicht ein Rest von Befangenheit in der Komposition, die den im Quattrocento groß gewordenen Künstler offenbart, so möchte man glauben, es habe ein Angehöriger der jungen Generation den Pinsel geführt: so kraftvoll und verinnerlicht ist der Ausdruck der Heiligen, so strahlend das Kolorit. Aber man wird die Lösung des Problems, wie der Eremit draußen mit den Heiligen des Vordergrunds in Verbindung gebracht ist, das Beibehalten der Kirchenarchitektur, hinter der es ganz unvermittelt zu schroffer Bergeinsamkeit übergeht, nicht glücklich finden; es fehlt zwischen den drei Gestalten des Bildes jede Beziehung. Farbig dominiert das Rot: einen Mantel in leuchtendem Karmin hat Giovanni Chrisostomo über der Schulter, Rosa ist mit Dunkelorange bei Christoph kombiniert, und purpurrot ist der Einsatz vorn am Gewand des heiligen Augustinus. Mit mildem Blick schaut der Bischof vor sich nieder, während Christoph glaubensvoll aufwärts blickt. Die Landschaft liegt im sanften Spätnachmittagslicht, in braunen und grünlichen Tönen; in der Ferne Abendleuchten.

Mit diesem herrlichen Akkord nimmt Bellini von der kirchlichen Kunst Abschied, der er noch in seiner Tätigkeit für die Scuola di San Marco seine letzten Kräfte zu weihen gedachte. Am 4. Juli 1515 übernahm er es, das Martyrium des heiligen Markus in Alexandrien in einem Bild von ungewöhnlich großen Dimensionen zu malen; aber der Tod trat dazwischen und hinderte die Vollendung. Ausgeführt wurde es von seinem Schüler Vittore di Matteo (Belliniano); es gehört jetzt der Galerie der Akademie in Wien an.

In dieser seiner letzten Lebenszeit hat Bellini endlich auch das einzige Bild mit einem mythologischen Gegenstand gemalt, das wir von ihm besitzen (Schloß Alnwick, Nordengland). Der Herzog Alfonso d'Este von Ferrara wünschte die Alabasterzimmer seines Schlosses, die er eben hatte herrichten lassen, mit heiteren Bildern antiker Stoffe geschmückt zu sehen; er wandte sich zuerst an das Haupt der venezianischen Malerschule. Den Gegenstand, ein Götterbacchanal, gab zweifellos der Besteller an. Das Bild ist 1514 datiert; unter dem 25. November



Abb. 104. Schüler des Gio. Bellini: Madonna mit Heiligen. Paris, Louvre. (Zu Seite 126.)

dieses Jahres erfolgte die letzte Zahlung dafür. Am Rand eines Waldes haben sich Männer und Frauen im Halbkreis gelagert, unter ihnen behaglich ausgestreckt Hermes. Sie trinken und essen Früchte; Nymphen und Satyrn bedienen sie. Ein Knabe füllt eben am Faß die Schale aufs neue. Einer Nymphe, die der Wein eingeschläfert hat, lüftet ein mutwilliger Gesell das Gewand. Mit ungemeiner Heiterkeit der Farben ist der etwas frivole Stoff behandelt; das Bild leuchtet und schimmert von rot, grün, blau und violett, in jenen feinen Abstufungen, die für den von uns Pseudo-Basaiti genannten Schüler Bellinis charakteristisch sind, der zweifellos bei der Ausführung einen nicht geringen Anteil gehabt hat. Grandios, herrlich die Landschaft, mit dem rauh ansteigenden Felsenboden, den Baumgruppen rechts und nach der Mitte zu. Sie hat tizianische Farbenkraft, und schon Vasari hat sie diesem Meister zugeschrieben, der die ursprüngliche Landschaft vielleicht übergangen hat, als er später seine Bacchusbilder rechts und links neben Bellinis Komposition stellte.

Es bleibt erstaunlich, daß ein Mann im hohen Greisenalter sich an ein ihm fremdes Stoffgebiet wagte, und daß er die Aufgabe so heiter-gefällig löste. Nur die altertümliche Behandlung des Gewandes verrät die ältere Tradition. Noch ein Jahr später, 1515, ging aus seiner Werkstatt das reizende Bild der nackten Frau, die sich das Haar ordnet (Gemäldegalerie in Wien, Abb. 101), hervor, ein reines Existenzbild, kein mythologisches Sujet, deren Typus mit den dunkeln Augen auffällig an die Madonna in der Brera erinnert. Aber die Ausführung wird auch hier in der Hauptsache auf Pseudo-Basaiti zurückgehen, nicht auf den schwächlich-unbedeutenden Bissolo, dem das Bild wiederholt zugeschrieben worden ist.

Keinem anderen, als diesem Pseudo-Basaiti, gehört das farbig ungemein anziehende Bild der „Assunta“ mit acht Heiligen in San Pietro Martire in Murano an (Abb. 102); wahrscheinlich auch die schon früher genannte Pietà in Berlin (s. o. Abb. 76), deren Komposition, unendlich oft wiederholt, auf Bellini selbst zurückgeht und in seiner Spätzeit entstanden ist; wie denn überhaupt die Zahl der Kompositionen des Meisters weit größer ist, als die Zahl der uns erhaltenen Bilder. Er muß besonders zahlreiche Madonnen entworfen haben, deren ungewöhnlich häufiges Vorkommen auf berühmte Vorbilder schließen läßt. Ganz handwerksmäßig sind solche Bilder in Venedig von den „Madonnenmalern“ hergestellt worden; man kaufte sie für wenige Dukaten. Geistlose Schüler und Nachahmer haben dann aus einzelnen Figuren bellinesker Bilder neue Kompositionen zusammengestellt. So stößt man in venezianischen Bildern vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und noch lange Zeit danach, bis tief in den Süden hinunter, immer wieder auf bekannte Motive und Typen.

Noch heute ist die Zahl der Werkstattbilder, die zum Teil die alte, echte Signatur des Meisters tragen, sehr groß, viel größer, als daß hier versucht werden könnte, die Massen zu gruppieren oder zu behandeln. Einige hervorragendere Stücke seien hier als Proben mitgeteilt. An dem voll signierten Triptychon, das der Galerie in Düsseldorf angehört (Abb. 103), hat Bellini gewiß keinen Pinselstrich getan; selbst die dürftige Erfindung wird man ihm ungern zuschreiben. Dieses Werk stammt — auch diesen Nachweis verdankt man Gustav Ludwig — aus der Kirche San Michele di Murano und schmückte die Kapelle des Prokurators Piero Priuli; es ist erst nach 1495 in Angriff genommen worden. Ludwig schreibt dieses Bild dem Pseudo-Basaiti zu, der dann hier eine ungewöhnlich schwache Leistung geboten hätte.

Ein besonders schönes bellineskes Bild bewahrt der Louvre (Abb. 104); von Morelli dem Romagnolen Niccolò Rondinelli zugewiesen, der den Stil Bellinis durch zahlreiche Altarwerke in seiner Vaterstadt Ravenna verbreitete. Dieses feine Werk, ausgezeichnet besonders durch die strahlende Anmut Sebastians, scheint mir etwas über dem Niveau jenes hausbackenen, nüchternen Meisters zu liegen. Anonym, wie dieses Andachtsbild, bleibt auch das bedeutende Bild der Londoner



Abb. 103. Schüler des Gio. Bellini: Tod des heiligen Petrus Martyr. London, National Gallery.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

National Gallery mit dem Tod des Petrus Martyr (wie viele Namen hat es nicht schon zu Unrecht erhalten!), bemerkenswert wegen der Bedeutung, die dem reinen Genre, ganz nach Weise der Niederländer, darin zugewiesen ist. Die heilige Legende spielt sich vorn ab, wie auf einer Bühne; den Hauptteil des Bildes füllt die reiche, weite Landschaft aus, belebt durch zahlreiche Figuren, die ihrer Tätigkeit obliegen.

Giovanni Bellinis äußere Erscheinung kennen wir durch zwei echte, zeitgenössische Werke, die Medaille von Camelio (Abb. 107) und die Zeichnung, die sein Schüler Vittore, wahrscheinlich Belliniano, angefertigt hat (Abb. 106). Sie stellen ihn beide in höheren Jahren, doch nicht greisenhaft dar; es sind kluge, scharfblickende, nicht unbedingt sympathische Züge.

Soweit unsere Kunde reicht, hinterließ er keine Nachkommen. Seine Gattin, Ginevra Bocheta, war ihm lange im Tode vorangegangen; sie hatte 1489, in schwerer Krankheit, ihr Testament gemacht. Aus einem wohlhabenden Hause gebürtig, hatte sie ihrem Manne fünfhundert Dukaten zugebracht. Der Ehe war nur ein Kind entsprossen, Luigi (Alvise im venezianischen Dialekt); er diktierte seinen letzten Willen 1498. Es scheint, daß er sich den Studien zugewandt hatte, da er ausdrücklich über seine Bücher zugunsten eines Großneffen verfügte, falls dieser sich dem Studium widmen wollte.

Diese wenigen Notizen sind alles, was wir vom äußeren Leben Giovanni Bellinis wissen. Zur Beurteilung des Menschen sind uns zum Glück ein paar Mitteilungen erhalten, die mit hellem Licht die Figur des Malers beleuchten, ihr das unsicher Schemenhafte benehmen, das so viele der großen Meister der Vergangenheit für uns haben.

Als Albrecht Dürer sich 1506 in Venedig aufhielt, hatte er unter der Feindschaft der Maler zu leiden; ja er mochte Schlimmeres befürchten, wie ihn denn gute Freunde warnten, mit jenen zu essen und zu trinken. Einer aber hatte für den Fremden offenes Lob, Bellini: „Aber Giambellin," schreibt Dürer an Pirkheimer, „der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mann sei („wy es so ein frumer Man sey"), daß ich ihm ebenso gewogen bin." Wie schlicht und sympathisch ist die Figur des großen Malers in diesen Worten gezeichnet!

Von seinen Bestrebungen und seiner Art gibt merkwürdige Kunde die Korrespondenz, die zwischen der Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, und einigen ihrer Vertrauten in Venedig in den Jahren 1501 bis 1506 hin- und herging. Diese ungewöhnliche Frau, der Mittelpunkt aller geistigen und künstlerischen Bestrebungen des damaligen Italiens, hatte den Wunsch, ihr Wohngemach, das „Studiolo", mit erlesenen Kunstwerken verziert zu sehen; die besten Meister wurden aufgefordert, zu dem bildnerischen Schmuck des Raumes beizutragen. Mantegna, Costa, Perugino haben dafür Bilder geliefert, die man jetzt alle im Louvre vereint findet; auch an Francia und Bellini wandte sie sich. Nun war die Kultur der Fürstin ausgesprochen literarisch; sie war mit den seltsam verschränkten Interpretationen antiker Ideen, wie sie die Schriftsteller ihrer Zeit gaben, genau vertraut: poetische Konzeptionen, mit antiken Vorstellungen durchsetzt, wünschte sie an den Wänden ihres Schmuckzimmers dargestellt. Namhafte Literaten wurden von ihr um die „Erfindung" (invenzione), gebeten, die sie dann den von ihr gewählten Malern mitteilte. Mantegna, Costa und Perugino erzeigten sich ihr willfährig; sie schufen jene Bilder, die zu verstehen den Nachkommenden die größte Mühe bereitet; man kann ein Gefühl des Bedauerns nicht unterdrücken, daß so edle Kräfte (das gilt besonders von Mantegna) an so spitzfindig-ausgeklügelte Stoffe

verschwendet worden sind. In einem Falle wenigstens hat der antiken Ideen an und für sich zugeneigte Mantegna doch ein reines und großes Kunstwerk zu schaffen gewußt.

Giovanni Bellini versprach, ein solches Bild zu übernehmen, und erhielt sofort eine Anzahlung. Aber es verging eine lange Zeit, ohne daß er auch nur Miene machte anzufangen, indem er sich mit seinen Verpflichtungen gegen den Staat (er war im großen Ratssaal beschäftigt) oder mit Krankheiten entschuldigte. Den wahren Grund aber verrieten die Korrespondenten: „Man kann nicht sagen,“ schrieb

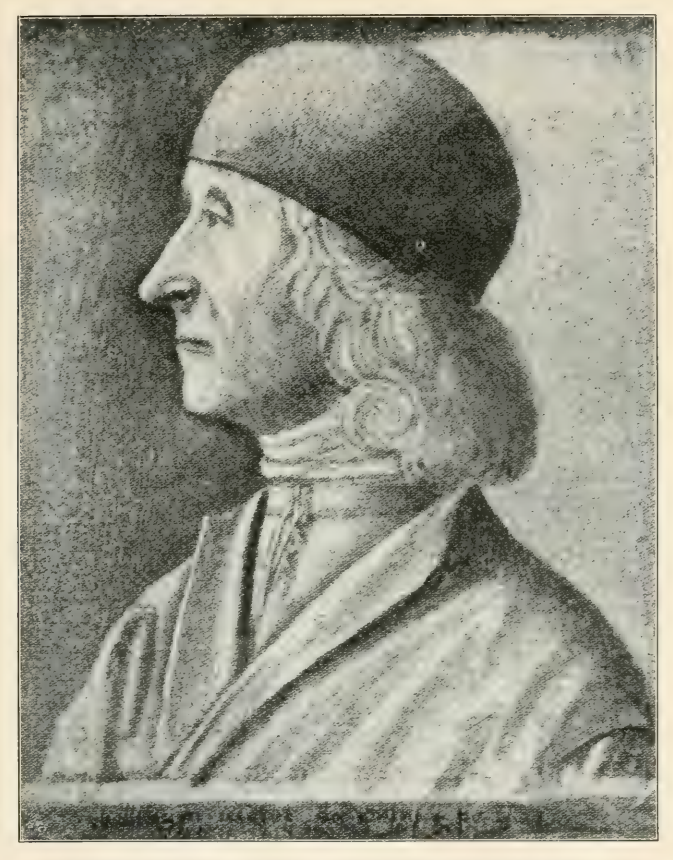


Abb. 106. Vittore Belliniano (?): Bildnis des Gio. Bellini. Chantilly, Musée Condé. (Zu Seite 128.)

Vianello der Fürstin „wie ungern er jene Darstellung (istoria) macht; er ist nicht imstande, etwas damit anzufangen.“ Er riet daher, dem Künstler die Freiheit zu geben, den Stoff selbst zu wählen. Isabella fügte sich; nur wünschte sie, er solle eine antike Historie oder Fabel malen oder auch eine eigene Erfindung, die etwas Antikes behandle. Bellini gab Worte und Versprechungen; aber nach einem weiteren Jahr stellte es sich heraus, daß er das Bild noch nicht angefangen hatte. „Er ist kein Mann für Historien,“ schreibt ein andrer Vertrauter, Lorenzo da Pavia. Schließlich trat Bellini mit dem Vorschlag hervor, eine „fantasia a suo modo“ malen zu wollen: darunter verstand er aber eine Anbetung des Kindes mit Heiligen in schöner Landschaft. Recht widerwillig fügte sich die Marchesa; aber um überhaupt etwas zu bekommen — denn Bellini wollte das Angeld nicht

wieder hergeben —, erklärte sie sich einverstanden und bekam endlich, nach weiteren zwei Jahren, das Bild, das über Erwarten ihrer Venezianer Freunde gelungen war; denn in dem Bewußtsein, daß sein Werk den Vergleich mit Arbeiten Mantegnas zu bestehen haben würde, hatte er alle seine Kräfte angespannt.

Trotz dieses ersten mißlungenen Versuches gab Isabella die Hoffnung nicht auf, doch noch eine „antikische" Komposition für ihr Studio von Bellini zu erhalten. Dieses Mal machte ein junger Edelmann, Pietro Bembo, der in späteren Jahren den Kardinalspurpur trug und als Schriftsteller und als Freund aller Künstler seiner Zeit seinem Namen die Dauer gesichert hat, den Mittelsmann. „Wir haben," schrieb er triumphierend, „ihm solch ein Treffen geliefert, daß die Festung sich gewiß ergeben wird." Isabella wandte sich selbst an den Maler: er wisse doch, wie sehr ihr daran gelegen wäre, ein Historienbild von ihm zu erhalten, um es in ihrem Studio neben den Bildern seines Schwagers Andrea aufzustellen. Er habe es ihr auch seinerzeit versprochen; nun wolle sie ihm die „poetische Erfindung" überlassen, falls er nicht damit einverstanden sei, sie von ihr zu erhalten. In jenen Tagen hatte Bembo der Fürstin einen Besuch in Mantua abgestattet; er hatte die Bilder jenes Gemachs gesehen und, mit dem Gedankenkreis vertraut, wurde er gebeten, die Erfindung des neuen Bildes zu ersinnen. Seine Antwort ist für die Beurteilung Bellinis von der höchsten Bedeutung. „Die Erfindung," schreibt er, „die ich für das Bild geben soll, muß ich der Phantasie dessen, der es auszuführen hat, anpassen; dieser hat es gern, daß man seiner Kunst keine sehr festen Grenzen zieht, gewöhnt, wie er sagt, stets nach eigner Neigung sich in seinen Gemälden zu ergehen (vagare), die, soweit es an ihm liegt, den Beschauer schon zufriedenstellen können. Jedoch soll das eine und andere geschehen." Auch damit erklärte sich Isabella einverstanden: aber das Bild, das sie zu besitzen begehrte, ist aller Wahrscheinlichkeit nach nie ausgeführt worden. Die Korrespondenz darüber endet im Mai 1506.

Welch ein völlig anderes Bild gewinnen wir von der Schaffensweise Bellinis, als es sein würde, wenn wir nur die neuen Deutungen der „Jungfrau am See" oder der fünf Allegorien kennen. Müßten wir nicht sonst glauben, der Maler habe bisweilen eine wahre Freude gehabt, den mittelalterlichen Spitzfindigkeiten, die jeder bildlichen Gestaltung Hohn zu sprechen scheinen, Form zu verleihen? Hat hier die neuere Auffassung der Bilder also unrecht, oder sind die Argumente, die er gegen die Markgräfin von Mantua vorbrachte, nur Vorwände? Wir können letzteres schwerlich glauben, denn sein Widerwille gegen komplizierte Erfindungen wird uns von zwei verschiedenen Seiten bezeugt; Bembos Brief gibt offenbar Bellinis eigene Worte wieder, der sich das Recht der Phantasie ungeschmälert wissen wollte. Es scheint mir eine eminent moderne Vorstellung zu sein, deren Spuren wir hier zum ersten Male begegnen, und die etwa gleichzeitig in den Bildern Giorgiones in Tat umgesetzt wird. Der Künstler will sich keine Vorschriften machen lassen; er will frei den eignen Ideen leben, Anregungen befolgen, die er selbst aus der Natur gewonnen hat.

⊠ ⊠ ⊠

Am 29. November 1516 ist Giovanni Bellini gestorben. Der Historiograph der venezianischen Republik, Marin Sanuto, trug dieses Ereignis in seine Diarien mit den folgenden Worten ein: „Es wurde bekannt, daß diesen Morgen Zuane Belino gestorben sei, der vortreffliche Maler, im Alter von . . . . Jahren, dessen Ruhm der ganzen Welt bekannt ist; trotz seines hohen Alters malte er ganz vortrefflich. Er ist in San Giovanni e Paolo in seiner Gruft beigesetzt worden, wo auch sein Bruder Zentil Belino, gleichfalls ein trefflicher Maler, begraben liegt."

Es war wohl ein Ereignis, der Aufzeichnung wert, als man den größten Repräsentanten der Quattrocentomalerei in Venedig zu Grabe trug. Denn seine

Stellung war einzigartig; in Florenz hatte es keiner der Zeitgenossen zu annähernd gleich ausgreifender Bedeutung gebracht. In seiner Person sammelten sich alle künstlerischen Bestrebungen; alle Anregungen, die fruchtbar waren und die Keime neuen Schaffens in sich bargen, gingen von ihm aus. Außerordentlich ist auch das Schauspiel seiner ständigen und ununterbrochenen Fortentwicklung bis in das höchste Alter; daher in keiner Periode seines Lebens ein Stillstand, im Alter kein Rückgang, keine Abschwächung. Man hat im Gegenteil den Eindruck, als fügte sich mit Notwendigkeit Stein auf Stein, und als seien die letzten Werke die Bekrönung dieses herrlichen, ewig denkwürdigen Gebäudes.

In seinen Anfängen berührt er sich mit der streng naturalistischen befangenen Kunst des frühen Quattrocento; sein Ausgang ist bestrahlt von dem Schaffen seiner genialen Schüler, deren Reflex deutlich in Bellinis Bildern zu beobachten ist. Generationen von Malern werden unter seinen Augen gebildet, tragen seine künstlerischen Ideen nach Süd, nach Ost, nach West; selbst diejenigen Meister, die aus der Konkurrenzwerkstatt des Alvise Vivarini hervorgehen, können sich den fruchtbaren Anregungen kompositioneller Art, die er überall zu bieten hat, nicht entziehen. Auch die venezianische Plastik am Ausgang des Quattrocento bezeugt vielfach den Einfluß seiner Schöpfungen. So steht er in seinem Land und in seiner Zeit da wie ein Herrscher, vor dessen Macht sich jedermann beugt.

In Venedig selbst ist das Bewußtsein von dieser Bedeutung des Meisters nie verschwunden; noch viel später, selbst als die große Generation des folgenden Jahrhunderts vorübergegangen war, hat man die Altarbilder des Giovanni Bellini als die klassischen Beispiele des strengeren Stiles bewundert und anerkannt.

Aber auch Giovanni Bellini hat etwas von der Einbuße erfahren müssen, die gelegentlich jedes Kunstschaffen, abhängig vom wechselnden Geschmack des Tages, zu erleiden hat. Bewahrten ihm auch die Landsleute ihre Zuneigung, so mochten die Fremden der immer mehr altertümlich erscheinenden Form nicht rechten Geschmack abzugewinnen. Ein besonders wertvolles Zeugnis hat uns der Präsident Charles de Brosses erhalten (1739). Über die „Taufe Christi" in Vicenza macht dieser die folgenden Bemerkungen: „Tableau moins curieux par lui-même que pour faire sentir la supériorité du disciple (Tizians), et jusqu'à quel temps le mauvais goût a régné. Cependant le Bellin est encore fameux aujourd'hui, parce qu'il était grand dans son siècle; l'habitude de le louer lui et ses semblables, est devenue une espèce de vérité historique fort mal fondée dans la réalité." Dies hat ein unschätzbares Gutes gehabt, nämlich daß mehrere seiner großen Altarbilder bis auf den heutigen Tag an dem Platz geblieben sind, für den sie der Maler gedacht hat. So kann man sie noch jetzt im alten Rahmen, im gleichen Licht, in derselben Umgebung sehen: das ist nur wenigen der großen Meister beschieden gewesen.

Mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, als allerorten ein neues Interesse an der primitiven, vorraffaelischen Kunst wach wurde, als man Perugino, Francia, Fra Angelico „entdeckte" und begann, die innere Hohlheit der Bolognesen zu empfinden, wurde man sich auch der Größe Bellinis wieder bewußt. Nach Deutschland brachte Goethes Freund Heinrich Meyer von ihm Kunde; er sandte von Venedig aus an die Herzogin Anna Amalia die Kopie eines Engels, um sich daran „der unschuldigen und bescheidenen Grazie des großen Johann Bellin" zu erinnern; Tischbein in Rom pries seine, wie Peruginos und Mantegnas Malereien. Ungefähr zur selben Zeit befanden die französischen Kommissäre, die mit der Auswahl der Kunstschätze Italiens für den Louvre betraut waren, das San Zaccaria-Altarbild des Meisters für würdig, in diesem Areopag alter und neuerer Kunst einen Platz zu erhalten. Landon, der Historiograph des Musée Napoléon, pries dieses Werk als eines der kostbarsten Stücke der Sammlung; er

lobte es mit warmen Worten um der Schlichtheit der Charakteristik und der Großartigkeit der Komposition willen, und hob die Kraft, Feinheit und Durchsichtigkeit des Kolorits, die Sorgfalt und Reinheit der Ausführung hervor.

So haben die Nachfolgenden das Unrecht, das in anderer Richtung schaffende Jahrhunderte der edeln Kunst Bellinis getan, vergessen gemacht. Für uns steht seine Gestalt fest begründet da, bestrahlt von einem milden Licht, wie es in seinen Altarbildern freundlich waltet: die Konzentration aller Kräfte, die in dem Zeitalter der aufsteigenden Kunst in Venedig regsam gewesen sind.



Abb. 107. Vittore Camelio: Medaille auf Giovanni Bellini. (Zu Seite 128.)

Verzeichnis der Abbildungen

ND 623 B37G8

Gronau, Georg
Die Künstlerfamilie Bellini

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

